SVENSKT MÅLERI UNDER ANDRA VÄRLDSKRIGET

speglat genom dagspressens konstrecensioner av utställningsverksamheten i Stockholm 1939–1945

Tulla Grünberger

Diss Stockholm
1984

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552727_0005

SVENSKT MÅLERI UNDER ANDRA VÄRLDSKRIGET speglat genom dagspressens konstrecensioner av utställningsverksamheten i Stockholm 1939-1945.

· Tulla Grünberger

STOCKHOLM 1984

Akademisk avhandling
för filosofie doktorsexamen
vid Stockholms universitet 1984
Konstvetenskapliga institutionen
106 91 Stockholm

ABSTRACT

The performing arts in Sweden during the second world war

This investigation is based on information from approximately 1 200 art critics in the leading Stockholm dailies. The material is divided in 10 different categories all dealing with different aspects of how the war situation could influence the art. The study also gives the reader a good view of the art that was exhibited in Stockholm during the second world war.

How did the political development influenced the artists? Did the artists react against the war by "engaged" paintings? Did the isolation from the cultural life outside Sweden affected the art? These are some of the questions answered by the study.

Conclusion is; the Swedish art did not reflect the world war at all, but both artists and art critics were aware of the fact that art could give meaning and consolation to people in a hard and anxious time. There were almost no "engaged" art. On the contrary, the art was mainly idyllic and the paintings contained very often motifs from the Swedish nature and quiet family scenes, mostly in a traditional way.

©1984 Tulla Grünberger
Omslagsbilden: Esaias Thoréns "Spelet har börjat", 1938
Nanneska samlingen, Halmstad
Reprorit AB, Solna, 1984
ISBN 91 7146 339 9
Printed in Sweden, Graphic Systems, 1984

Till Måns, Mia och Matilda

Anvisningar

För hänvisningar till tryckta källor tillämpas följande praxis; anvisningar sker i den löpande texten genom författarnamn och sida, utgivningsår om det finns flera verk av samma författare.

Hänvisningar till dagspressens konstrecensioner och artiklar anges med tidning och datum. Om någon annan än de av mig undersökta fem recensenterna har skrivit artikeln, anges även författare.

Övriga noter anges i speciell notförteckning.

Några tidningsartiklar innehåller tryckfel. Citat ur tidningar anges dock ordagrant - med eventuella tryckfel. Vissa ord och vissa konstnärsnamn är i tidningsartiklar återgivna med spärrad stil. I mina citat ej.

Använda förkortningar:

AB	Aftonbladet
AT	Aftontidningen
DN	Dagens Nyheter
GHT	Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning
KRO	Konstnärernas Riksorgansiation
RA	Riksarkivet
SAK	Sveriges Allmänna Konstförening
SocDem	Social-Demokraten (samma förkortning använd, även efter 1943, då tidningen ändrade namn till Morgon-Tidningen Social-Demokraten)
ST	Stockholms-Tidningen (t o m 1943 med tillägget Stockholms Dagblad)
SvD	Svenska Dagbladet

INNEHÅLL

Förord 9

Inledning 11
Material 12
Metod 13
Tillvägagångsättet vid registreringen 15
Kodschemat 15
Värderingar 15
Utställande konstnärer 16
Utställningslokaler 16
Validitet och reliabilitet 17
Innehållsanalyser - en metod i pressforskningen 17
Redogörelse för vad som tidigare skrivits om svensk konst under andra världskriget 18
Den politiska och kulturella situationen åren närmast före andra världskriget 22

Konstkritiken under andra världskriget 25
Yngve Berg och Dagens Nyheter 26
Gotthard Johansson och Svenska Dagbladet 30
Ragnar Hoppe och Social-Demokraten 32
Gustaf Näsström och Stockholms-Tidningen 34
Nils Palmgren och Aftonbladet 38
Övriga konstskribenter: 43
Otto G Carlsund och Aftontidningen 43
Per-Olov Zennström och Ny Dag 43
Emmy Melin och Arbetaren 44
Erik Blomberg, Gunnar Ekelöf och Artur Lundkvist 45

Konsthandeln 47
Goda tider för konst 47
"En ny utställning var 36:e timme" 48
Vad såldes ? 51
Konstpubliken 52
Konstpriserna 53
Konstauktioner 54
Konstböcker 54
"Mindervärdig konst" 54
Konstgallerierna i Stockholm 57
Svensk-Franska Konstgalleriet 60

Färg och Form 61
De Ungas Salong 62
Konstnärshuset 63
Stenmans konstsalong 65
Galerie Moderne och Gummesons konsthall 65
Modern Konst i Hemmiljö 66
Thurestams konstsalong 67
Konstsalong Rålambshof 67
Galerie S:t Lucas och Konstsalongen Samlaren 67
Föreningen för Nutida konst och galleriet Nutida konst 70
Nationalmuseum, Konstakademien och Liljevalchs konsthall 70

Konstnärerna 72

Krigsreferenser i dagspressens konstrecensioner 75
Krigsreferensernas antal i recensionsmaterialet 75
Vad menas med en krigsreferens i denna framställning? 75

Konstens funktion och utseende under krigstiden 77
Beredskapsandan 78
Referenser hösten 1939- våren 1942 79
Svensk salong 85
SAK:s höstsalong 1940 87
Övriga utställningar 89
Vad ansåg konstnärerna? 91
Referenser hösten 1942-våren 1945 93
SAK:s höstsalong 1942 93
Färg och Forms grupputställning hösten 1942 94
SAK:s höstutställning 1943 94
Färg och Forms grupputställning hösten 1943 94
Konstens "dekadens" 95
Vad önskade kritikerna? 96
De "fem magra åren" 98
Neutraliteten och konstlivet 100
Nationalmuseums utställning av tysk bokkonst och grafik januari 1941 103
Rumänsk konst 106
Engelsk konst 107
Antinazism och motståndsrörelser 107

Nationalmedvetenheten under kriget 109
Inledning 109
Referenser till nationalmedvetenheten under kriget 112
Sven Erixson på Konstakademien 1941 116
Ossian Elgström-utställningen på Nationalmuseum 1942 119

"Svensk vardag och sommarens skörd" på
Färg och Form 1942 125
"Fem gustavianer" på Nationalmuseum 1943 128

Referenser till nordisk gemenskap under kriget 131

Attityden till Finland under kriget 136
Inledning 136
Finska vinterkriget 137
Attityden till Finland efter vinterkriget 138
Referenser till Finland under kriget 139
Helene Schjerfbeck 141
Jussi Mäntynen 142
Wäinö Aaltonen 143
Svenska konstnärers engagemang 143
Finska utställningar 1944 145

Attityden till Norge under kriget 148
Inledning 148
Referenser till Norge under kriget 152
Sammanfattning 154

Attityden till Danmark under kriget 155
Inledning 155
Referenser till Danmark under kriget 156
Sammanfattning 158

Referenser till isoleringen från utlandets konstliv 159
Utländska konstnärer i Stockholm 161

Krigsmotiv i konsten under kriget 164
Inledning 164
Referenser till krigsmotiv i krigsårens konst 165
Carl Kylberg 165
Medkänsla med krigets offer 167
Den militära beredskapen uttryckt i bild 169
Albin Amelin 173
"Krigsmotiv" hos utländska konstnärer 178
Konstnärens intention och kritikernas tolkningar 180
Färg som symbol 181
Symboliska motiv 182
Historiska och bibliska motiv 184
Idyll och engagemang 185
Sammanfattande synpunkter 187

Pessimism och optimism inför framtiden 190
Referenser till pessimism inför framtiden 191
Referenser till optimism inför framtiden 193

Övriga referenser 197

Slutord 199

Exkurs
Några ord om konstlivet i Finland, Norge och
Danmark under andra världskriget 203

Noter 207

Résumé 218

Bilagor 220

Källförteckning 224

Illustrationsförteckning 233

Personregister 236

FÖRORD

Föreliggande studie är resultatet av flera års arbete - samt ännu flera års funderingar över hur ett så mångfacetterat ämne som svenskt måleri under andra världskriget skulle kunna ta form i en doktorsavhandling. Det var professor Gunnar Berefelt, som gav mig ämnet 1975. Den utrikespolitiska händelseutvecklingen under åren 1939 till 1945 stod sedan några år tillbaka i centrum för den historiska forskningen vid Stockholms universitet (forskningsprojektet Sverige under andra världskriget - SUAV). Frågan hade kommit upp om och i så fall hur det svenska kulturlivet påverkades av kriget.

Professor Gunnar Berefelt har under arbetets gång varit ett konstruktivt stöd och förmedlat till mig sin entusiasm och sitt intresse för ämnet. Docent Margaretha Rossholm-Lagerlöf har lagt ner en stor arbetsinsats i samband med avhandlingens framåtskridande och vi har dessutom haft många stimulerande samtal under arbetets gång.

För utformningen av den kvantitativa innehållsanalysen har jag fått värdefull hjälp av docent Kjell Nowak vid Centrum för Masskommunikationsforskning vid Stockholms universitet samt docent Klas Åmark vid historiska instititutionen vid samma universitet. Datakonsult Lars Hellwig vid Stockholms datorcentral har bearbetat de på magnetband registrerade uppgifterna och överfört resultaten till läsbara tabeller.

Överintendent vid Kulturförvaltningens konstavdelning i Stockholm, fil lic Beate Sydhoff och professor Sven Sandström, verksam vid konstvetenskapliga institutionen i Lund, har bägge givit mig värdefulla och initierade synpunkter. Min svärfar, advokat Mauritz Grünberger, har beaktat den språkliga utformningen. Min far, fd byrådirektör Olle Gunnarsson, har varit mig behjälplig vid sammanställningen av de tabeller, som beskriver konsthandelns ekonomiska utveckling.

Min man, Lars, har varit min ständige handledare, och läst avhandlingen i dess olika stadier och min son, Måns, har varit mig behjälplig med utskrifter och kopior.

Den till franska översatta résumén har språkgranskats av Emmanuel Immat.

Utan den värdefulla hjälp, som jag erhållit av de här nämnda, skulle denna avhandling inte kunnat färdigställas och jag riktar till alla ett varmt tack.

Till sist vill jag också framföra ett tack till professor Sten Karling, som gav mig de första insikterna i konsthistoria, ett ämne, som fängslat mig och som betytt mycket för min fortsatta utveckling.

Stockholm i november 1984.

Tulla Grünberger

INLEDNING

> "Några konstnärer ge motivet med puristisk klarhet, med sträng uppdelning i plan. Andra ge det med minutiös realism, med en detaljrikedom av finaste teckning. Andra åter ge det med måleriska valörer, med skissartad snabb teknik, med färgmättad rikedom. Men de flesta har ändå något gemensamt - en stämning av ensamhet och ljust vemod, av känslighet och lyrik." (Ragnar Josephson i Svensk konstkrönika, Stockholm 1944).

Detta citat, hämtat från en dåtida nestor inom svenskt kulturliv, torde ge uttryck för den allmänna uppfattning av, vad som präglat svenskt måleri under andra världskriget: nostalgi - något som även av andra än Josephson tolkats som ett resultat av tidens oro och vånda.

Efterföljande studie avser att söka belysa krigets och den utrikespolitiska händelseutvecklingens återspegling i den svenska bildkonsten åren 1939-1945, sådan den tog sig uttryck genom utställningar på museer och gallerier i Stockholm. För att begränsa ämnet har jag inskränkt mig till att söka belysa denna återspegling via dagspressens konstrecensioner av fem konstkritiker: Yngve Berg i Dagens Nyheter, Gotthard Johansson i Svenska Dagbladet, Ragnar Hoppe i Social-Demokraten, Gustaf Näsström i Stockholms-Tidningen och Nils Palmgren i Aftonbladet.

Avhandlingen består av två delar. I den första tecknas själva konstscenen - utställningsverksamheten, konstgalleriernas läge, inriktning och försäljningsvolym samt kritikernas allmänna värderingsnormer och dagspressens utseende och politiska hållning. I den senare delen studeras hur krigsutvecklingen påverkade Stockholmskritikernas verksamhet.

Begränsningen till Stockholm har synts mig naturlig, ty där fanns ett stort utbud av konst och en kritikerkår, som kontinuerligt beskrev och analyserade utställningarna.

Kritikerna var konstnärernas språkrör. De förmedlade sina upplevelser och åsikter till den läsande publiken. Hur läsarna mottog den recenserade konsten, kan man i och för sig inte mäta, men man kan dock via recensionerna få en relativt utförlig bild av konstpubliken, hur stor den var, vilka yrkesgrupper som gick på utställningarna samt hur mycket och vad som såldes. Allt detta sammantaget torde kunna ge en ganska god uppfattning om konstens karaktär - och även på effekten av kritikernas verksamhet.

Här bör dock betonas, att kritikernas åsikter och omdömen inte endast utgjorde en förmedlande länk mellan konstnären och publiken. Kritikerna var självständiga kulturarbetare, något som man bör ha i åtanke vid studiet av recensionsmaterialet, särskilt i vad avser attityderna till de nordiska grannländerna och de s k rasfrågorna. Man torde inte kunna göra gällande, att kritikernas åsikter i dessa hänseenden alltid varit samstämmiga med konstnärernas.

Jag har inte kunnat och därför inte sökt belysa ämnet från konstnärernas egen horisont. Visserligen lever idag alltjämt många av de då verksamma konstnärer-

na, men det fåtal intervjuer, jag gjort, har visat, att det - helt naturligt - är omöjligt för konstnärerna att i sina uppfattningar om krigsårens upplevelser se dem i annat än ett historiskt perspektiv. Några intervjuer har dock varit ägnade att ge mig en klarare bild av krigsårens konstliv. Så har exempelvis Endre Nemes beskrivit, hur flyktingarna mottogs i Stockholm, Eric Grate har förmedlat stämningar på Konsthögskolan och hur abstrakt konst mottogs - och Nils Zetterberg har åskådliggjort och särskilt belyst, hur han och andra konstnärskolleger upplevde krigsåren i Stockholm.

Jag har valt tidsperioden 1939-1945 för att kunna studera, vilka värderingsnormer och ideologiska ståndpunkter, som låg till grund för kritikernas ställningstagande till ämnet "kriget och konsten". Genom att söka överblicka hela krigsperioden har jag kunnat följa de eventuella åsikts- och/eller stämningsförändringar, som krigets olika faser förorsakade.

Man kan självklart fråga sig, i hur hög grad de av mig studerade kritikerna kan anses ge en representativ bild av det måleri, som ställdes ut i Stockholm. Dagspressen tyngdes ju av en inskränkt pressfrihet.

Mitt huvudsakliga syfte har emellertid varit att söka fånga stämningarna och det politiska livets avspeglingar i denna bildkonst samt att vara särskilt observant på spörsmålet, huruvida denna konst var, respektive hade möjligheter att vara ett "vakande öga" för allmänheten. Jag har därför funnit det naturligt att via dagspressens recensionsverksamhet få den bild av svenskt måleri, som mötte konstpubliken under andra världskriget.

Material

Mitt huvudsakliga material har, som antytts, bestått av dagspressens konstrecensioner åren 1939-1945 i tidningarna Dagens Nyheter (DN), Svenska Dagbladet (SvD), Social-Demokraten (Soc-Dem), Stockholms-Tidningen (ST) och Aftonbladet (AB), tillsammans 1 282 recensioner (1). Härförutom har jag haft tillgång till recensioner i Ny Dag, Arbetaren och Aftontidningen vilka jag dock ej systematiskt genomgått då recensioner skrivna av en och samma recensent inte förekom kontinuerligt i dessa tidningar under de sex krigsåren (betr Ny Dag se sid 43, Arbetaren sid 44 och Aftontidningen sid 42). I mitt material har vidare ingått konstutställningskataloger, artiklar ur tidskrifterna *Konstrevy* , *Konstvärlden* och *Paletten* . Ett fåtal brev av, till eller om vissa konstnärer har jag jämväl tagit del av. Jag har också haft tillgång till Svensk-Franska Konstgalleriets arkiv och ur detta använt mig av några kontrakt mellan konsthandlare och konstnärer. Resultatredovisningar från några gallerier, som hade aktiebolagsform, har jag också gått igenom, då de varit ägnade att belysa, hur handeln med konst utvecklat sig under krigsåren (se fig 4).

Jag har även genomgått vissa monografier över några konstnärer, främst Brita Knyphausens studie över Carl Kylberg, Elisabeth Lidéns över Albin Amelin och Ulf Lindes över Ragnar Sandberg. Några intervjuer är genomförda, nämligen förutom med de redan nämnda, med konstnärerna Göran Brunius, Einar Forseth, Elly Hemberg, Lennart Gram och Einar Palme samt fil dr Gustaf Eng-

wall, museidirektör Bengt von Bonsdorff, fil dr Ulf Hård af Segerstad, konstnären Wilhelm Bjerke-Pedersens efterlämnade maka Eva-Lisa Lennartsson, konsthandlare Gösta Olsons dotter Anna-Lisa Olson och redaktör Martin Strömberg (2).

Metod

Vid en första preliminär undersökning av dagspressens recensioner fann jag stundom uttalanden, som tydde på, att vederbörande recensents uppfattning var påverkad av eller anknöt till tidsförhållandena. Det gällde bl a inställningen till det egna landet, till de övriga nordiska länderna och till konstens funktion under krigstid. Pessimism eller optimism framkom i recensionerna och speglade krigets olika skeden. Likaså betonades isoleringen från utlandets konstliv.

Materialet har varit omfattande. Jag har därför funnit det motiverat att systematiskt registrera och analysera den dagspressens konstkritik, som främst varit föremål för denna studie. Härigenom har jag kunnat erhålla en relativt komplett bild av utställningsverksamheten, bl a antal utställande konstnärer och utställningslokaler, allt ägnat att ge en bild av konstlivets omfång och intensitet i Stockholm, varjämte jag kunnat registrera referenser till kriget.

I materialet ingår endast utställningsrecensioner i Stockholm, däremot inte av utställningar i andra städer. Recensioner av konstlitteratur är inte medtagna, jag har ej heller medtagit artiklar rörande konsthantverk, reserapporter eller artiklar i samband med avtäckningar av monument eller mer allmänt hållna artiklar rörande konst. Till dylika artiklar har jag emellertid tagit viss hänsyn i den kvalitativa analysen.

Följande observationskategorier ingår i undersökningen:

1. Konstens funktion och utseende under kriget
2. Nationalmedvetenheten under kriget
3. Den nordiska gemenskapen under kriget
4. Referenser till Finland och finsk konst under kriget
5. Referenser till Norge och norsk konst under kriget
6. Referenser till Danmark och dansk konst under kriget
7. Isoleringen från utlandets konstliv
8. Krigsmotiv i krigsårens konst
9. Konstens framtid - pessimism respektive optimism inför framtiden
10. Övriga referenser

Vid undersökningar av det slag, denna studie omfattar, söker man regelmässigt fånga representativiteten *dels* i rummet, *dels* i tiden. Man eftersträvar sålunda i regel en generaliserbarhet hos resultaten, dvs resultaten skall kunna vara giltiga även för andra delar av kulturlivet under samma period. Den av mig undersökta perioden är dock speciell, och man kan inte hävda att liknande attityder kan uppkomma under andra orostider. (om representativitet se Åmark 1982, sid 2).

Undersökningen är avsedd att vara en analys av fem recensenters verksamhet: Yngve Bergs i DN, Gotthard Johanssons i SvD, Ragnar Hoppes i Soc-Dem,

Gustaf Näsströms i ST och Nils Palmgrens i AB. De skrev alla utställningsrecensioner ca en gång i veckan (för det exakta antalet se fig I). Analysen syftar även till att belysa om vissa bestämda fenomen finns omnämnda i innehållet och hur recensenterna formulerade sina åsikter. Det är självklart ej helt säkert, att recensenterna alltid givit uttryck för sina verkliga åsikter, särskilt som man måste beakta, att tryckfriheten var inskränkt under kriget (om tryckfriheten under kriget se sid 78 och 101).

I samband med undersökningen redovisas de ifrågavarande tidningarnas politiska färg, kulturredaktionernas utseende och konstkritikernas syn på den konstkritiska verksamheten i allmänhet.

	DN	SvD	Soc Dem	ST	AB	Totalt
1939-1940	39	57	43	53	55	247
1940-1941	42	46	58	47	50	243
1941-1942	40	53	26	54	52	225
1942-1943	37	42	40	4	45	168
1943-1944	40	36	44	56	52	228
1944-1945	38	24	22	42	45	171
Totalt	236	258	233	256	299	1 282

Fig 1 Antal undersökta recensioner

Tillvägagångsättet vid registreringen

Registreringen av recensionsmaterialet har skett med ett kodschema (bil 1).

I korthet skall här redovisas hur detta schema utformats och hur det applicerats på materialet.

Det datasystem, som är använt är SAS statistikprogram. Materialet har kodats och överförts på speciella registerblanketter (bil 2). Därefter har det överförts till ett magnetband, som slutligen bearbetats av Stockholms datorcentral QZ.

Kodschemat (bil 1)

Varje recension har erhållit ett löpnummer (kol. 1-4). De fyra kolumnerna har reserverats för ett tal på högst 4 siffror. Respektive tidning har registrerats i kolumn 5. Varje tidning har erhållit en kod, sammanfallande med respektive recensents; DN och Yngve Berg kod 1, SvD och Gotthard Johansson kod 2, Soc-Dem och Ragnar Hoppe kod 3, ST och Gustaf Näsström kod 4 samt AB och Nils Palmgren kod 5. Kolumnerna 6-9 har inte utnyttjats.

I kolumn 10-14 har datum (år, månad och dag) registrerats.

Kolumn 15 har reserverats för typ av recension. Följande olika typer har särskilts:

1. recension av en separatutställning
2. recension av en utställning med flera konstnärer
3. recension av flera separatutställningar
4. recension av flera utställningar där någon separatutställning ingår.
5. recension av flera utställningar där inte någon separatutställning ingår

Kolumnerna 16-25 har reserverats för själva sakinnehållet, dvs referenserna till kriget.

Vid utarbetandet av de olika observationskategorierna (omnämnda på sid 13) var det av vikt att formulera dem så, att de framstod klart åtskilda från varandra, för att uppnå en så stor objektivitet som möjligt. Vissa svårigheter uppkom dock härvid. Dessa kommenteras i samband med tolkningen av respektive kategori.

Urvalsprinciperna vid excerperingen av själva sakinnehållet (de 10 observationskategorierna) har varit, att alla de recensioner, som förekommer i de fem utvalda tidningarna och som innehåller referenser eller anknytningar till andra världskriget har tagits med. Eftersom det huvudsakliga innehållet i en recension består av beskrivningar och analyser av konstutställningar återfinns till kriget anknytande formuleringar oftast i inledningarna, i bisatser och slutord. Jag har noterat dessa inslag även om de utgör en mycket ringa del av själva artikeln. Jag har inte ställt några krav på att texten skulle utgöra ett visst antal spaltcentimeter för att få komma med i registreringen.

Värderingar

Min avsikt har varit att söka mäta, i vilken utsträckning kritikerna varit värderande i sina recensioner. Genom att särskilt registrera, exempelvis när en kritiker

kraftfullt betonar konstens värdefulla funktion under krigstiden, erhålles en mer varierad bild av stämningarna än om man enbart skulle registrera en referens. Det visade sig dock vara mycket svårt att mäta värderingar och deras styrka i kvantitativa termer. Motsägelser i kritikernas formuleringar, stilistiska grepp, blandning av moraliska och estetiska värderingar innebar tolkningsproblem.

De värdeomdömen, som förekommer i recensionerna är inte heller alltid recensenternas egna. En kritiker kan således i sin recension inskränka sig till att utan egen kommentar återge någon annans värdering. Som exempel på det nu sagda, kan nämnas, att Gotthard Johansson i en recension i SvD den 18/4 1940 skrev följande: "Som en följd av kriget och en protest mot kriget karakteriserades utställningen av ecklesiastikministern ...". I vissa innehållsanalyser skiljer man en sådan värdering från skribentens och registrerar den som intern värdering. När skribenten däremot framför sina egna värderingar, registreras dessa som accepterade värderingar (se Lagerberg, sid 120). Jag har inte skilt de accepterade från de interna värderingarna. I och med att skribenten återgett någon annans värdering utan kommentar, har han ju i regel accepterat den. De s k interna värderingarna är dessutom få i mitt material. Det kan sålunda nämnas, att i de 57 recensioner, som Gotthard Johansson skrev i SvD 1939-1940, förekom intern värdering med referens till kriget i 2 av 17 artiklar med referens till kriget.

I föreliggande studie redovisas i tabellform antalet krigsreferenser. Värdeomdömen kommenteras i texten.

Utställande konstnärer (kol. 26-52)

I samband med att varje recension kodades, registrerades även de konstnärer, som omnämnts i recensionen. De numrerades från 1-599. Utrymmet på datablanketterna har medgivit att totalt nio konstnärer kunde registreras i samband med varje recension. I de flesta fall har detta varit tillräckligt men i ett fåtal fall har recensionerna behandlat samlingsutställningar med så många konstnärer att platsen inte räckt till. Jag har därför begränsat registreringen så, att recensioner av grupputställningar innehållande fler än sex utställare, har upptagits som samlingsutställningar utan angivande av deltagande konstnärer. I några fall har några betydande konstnärer uteslutits. Albin Amelin, som enbart deltog i Färg och Forms grupputställningar och vid någon av SAK:s samlingsutställningar har inte registrerats. Hans konst belyses dock i den kvalitativa analysen.

För att få en uppfattning om konstnärernas ålder har en åldersgruppering införts (kol. 53-55). Detta har gjorts för att belysa hur de debuterande blev allt yngre och yngre. Var de yngre mer påverkade av kriget än sina äldre kolleger?

Utställningslokaler

Även utställningslokaler registrerades. Genom registrering av alla de i recensionerna förekommande lokalerna (kol. 56-80) erhålles en bild av det reella utställningsutbudet. Två olika koder har kunnat medtagas, nämligen en för angivande

av separatutställning, en för angivande av utställning med flera konstnärer.

De sammanställningar och resultat, som baseras på innehållsanalysen redovisas i den löpande texten.

Validitet och reliabilitet

Statistiker använder sig av begreppen validitet och reliabilitet för att försäkra sig om:

a) att man med undersökningsmetoden verkligen mäter det man vill mäta (validitet) - dvs om frågorna är riktigt ställda

b) att undersökningsresultaten är tillförlitliga (reliabilitet) - dvs har riktiga och tillräckligt stora urval gjorts.

Vad gäller *validiteten* har jag haft för avsikt att belysa, hur kriget påverkade konsten, så som den redovisas i konstrecensioner i Stockholmspressen. Mitt sätt att behandla materialet, dvs observera det genom ett antal förstoringsglas, vart och ett med möjlighet att se och upptäcka ett givet förhållande - är kanske i vissa fall att dra väl långtgående slutsatser av materialet. Å andra sidan har jag gjort en totalundersökning, vilket innebär att *reliabiliteten* inte torde kunna ifrågasättas. Visserligen kan några recensioner ha gått mig förbi då jag utgått från en klippsamling, men ett eventuellt överhoppande av några recensioner synes mig icke nämnvärt kunna inverka på det resultat, jag kommit till. (3).

Dessa resultat synes mig inte heller kunna påverkas av, att jag valt konstrecensioner av utställningar i Stockholm som grundval för mina analyser. Konstrecensioner av utställningar av bildkonst i Stockholm är klart åtskilda från andra konstartiklar.

Registrering av konstnärsnamn och utställningslokaler är rent numeriska uppgifter och har inte heller föranlett några problem.

Däremot kan *kategorireliabiliteten* (dvs sakinnehållet) förorsaka svårigheter. Möjligen skulle en kontrollkodning inte ge riktigt samma resultat i varje enskilt fall men detta skulle knappast påverka helhetsbilden. Beträffande de fall, då reliabiliteten har synts mig kunna ifrågasättas, har jag kommenterat dem i samband med respektive kategori (se ex sid 113 i samband med *nationalism och nordisk gemenskap*). Den övergripande kategorin *krigsreferens* är dock lätt att särskilja ur det undersökta materialet.

Innehållsanalyser - en metod i pressforskningen

Innehållsanalyser bygger på en kvantitativ statistisk metod. Det bör dock betonas att den kvalitativa analysen ofta är ett nödvändigt komplement till denna metod (4).

I regel vill man med metoden:

1) ge en väl underbyggd beskrivning av den studerade textens form, struktur och innehåll

2) göra jämförelser mellan stoff och form hos olika stoffmassor (som här olika dagstidningar och konstkritiker)

3) med utgångspunkt från texten dra slutsatser om dem som producerat tex-

ten och om de intentioner de hade när de producerade den (t ex vem texten var avsedd för)

4) med utgångspunkt från texten fastställa vilken läsekrets texten passar för, eller, om den faktiska läsekretsen är känd, fastställa egenskaper hos läsekretsen

5) förutsäga den effekt som texten *sannolikt* har på olika typer av läsare.

Dessa problem tas ofta upp till samtidig behandling.

När man drar slutsatser bör man vara medveten om att de baseras på antagandet att innehållet är representativt för sina upphovsmän (kanske skulle innehållet vara mer representativt för mottagarna, dvs läsarna). Det troliga är dock att skribenterna producerar något som är en kompromiss mellan det, som de själva önskar att producera, och det, som de tror, att läsekretsen vill ha.

Om man har ett omfångsrikt material till förfogande, måste man i regel göra ett urval och därefter bestämma de egenskaper, man vill mäta (betr denna studie, se de på sid 13 nämnda observationskategorierna). Vid mätningar av värderingar får man göra en bedömning av hur pass noggrant man skall försöka "gradera" skattningarna. Och för att undgå kodarens (bedömarens) egen inställning kan man använda flera bedömare (betr mätning av värderingar i detta arbete se sid 15f) (Swedner, sid 185-191).

Inom ämnet konstvetenskap synes ännu ingen analys av liknande slag ha genomförts, vilket medfört att metoden i föreliggande studie fått ett "personligt" utseende. För att närma mig själva bildkonsten har hänsyn tagits till stilistiska och ikonografiska analysmetoder.

Redogörelse för vad som tidigare skrivits om svensk konst under andra världskriget

År 1944, då kriget ännu pågick, publicerades *Svensk konstkrönika under 100 år*, redigerad av Sven Alfons, Bo Lindwall och Ragnar Josephson. Krönikan sträckte sig fram till 1943. Den svenska konst, som hänförde sig till de sista år, krönikan behandlade, baserades delvis på artiklar och recensioner, som tidigare förekommit i konsttidskrifter och tidningar. Återuppväckt impressionism, borgelig sensibilitet var framträdande drag, som man fann hos de verksamma konstnärerna under 1940-talets första år. Dessa stämningar kopplades inte direkt samman med själva kriget utan ansågs vara en reaktion mot tidigare konstriktningar. Impressionismen sågs som en radikal brytning med norsk-tysk expressionism. Borgelig sensibilitet ersatte frimodig verklighetsskildring. Isoleringen under kriget medförde att man blev "fördrömd, tillbakablickande, escapistisk, reaktionär". Som exempel på fördrömdhet i konsten anfördes Stellan Mörners surrealism och det inåtvända och romantiska var drag, som utmärkte konstnärer som Ragnar Sandberg och Felix Hatz.

De världspolitiska händelserna från år 1933 och framåt förändrade livsaspekten. Optimismens tid var förbi. Vitalismen hade inte fört människan till hälsa och lycka. Besvikelserna hopade sig fram till krigets utbrott. Konsten registrerade inte de politiska skeendena, skrev författarna, men tycktes ändå undergå en at-

mosfärisk förvandling. En ny varsam stil präglade konsten. Även om konstnärerna hade olika uttryckssätt, kunde man finna något gemensamt hos dem: "en stämning av ensamhet och ljust vemod, av känslighet och lyrik".

> "Det alldagliga blir mysteriöst. Det enkla blir hemlighetsfullt. Det faller ett stilla ljus på människorna och tingen. Det är ett verkligt ljus; den nya konsten är realistisk. Det är ett romantiskt ljus; den nya konsten har under isoleringens år åter gripits av den nordiska stämningsmystiken. Det är ett symboliskt ljus. Ty det talar under förstörelsens år om kärlek till livets människor och livets ting" (Ragnar Josephson i Svensk konstkrönika, 1944).

1945 utgav Nils Palmgren verket *Nutida svenskt måleri. Ny följd* . Beteckningen *ny följd* angav, att det var fråga om en uppföljning av verket *Nutida svenskt måleri* , som Ragnar Hoppe utgav 1936. Palmgren finner inte någon gemensam ton för krigsårens konst utan nämner kriget i samband med vissa konstnärers verk, bland andra Albin Amelin, Gunnar Löberg och Bernt Ringkvist. Palmgren låter omkring 400 konstnärer ge sin syn på konst och på konstnärens uppgift. Hos vissa kan man finna uttalanden, som visar konstnärernas vända inför krigsläget (5).

Av de i verket omkring 350 avbildade målningarna är kriget tema i någon form endast i Nils Wedels "Ockupation" från 1941, Albin Amelins "Sommaren 1943" och Siri Rathsmans "Krigets arena" från 1944.

Palmgren, som koncenterat framställningen på de yngre konstnärerna, finner hos flera av dem en ny romantisk ton. Denna ses emellertid inte som orsakad av andra världskriget utan som en reaktion mot den tidigare "måleriska" inställningen (Palmgren 1945, sid 72). Dessa yngre romantiker får av Palmgren beteckningen "Tingens romantiker" varmed han åsyftar den romantiska behandlingen av främst vardagens människor och föremål (jfr ovanstående citat ur Svensk konstkrönika). Palmgren framhåller, att dessa målare ofta hade litterära förebilder: han nämner H C Andersen, Dan Andersson, Johannes Edfelt och André Gide. Måleriskt framträdde en dyrkan av sköna färgharmonier. Det fanns också en tendens att söka immaterialisera de avbildade föremålen, som ofta trädde fram ur ett dunkel och belystes av en dold ljuskälla eller utstrålade ett eget ljus. Palmgren anser, att studiet av Rembrandts clair obscure hade influerat konstnärerna och "kanske hjälpt till att förlösa den nya mystiken". Blickpunkten i målningarna var ofta vald på ett underfundigt sätt (Palmgren 1945, sid 91).

Till den inre kretsen av dessa tingens romantiker räknades Ryno Frieberg (född 1920), Folke Hellström-Lind (född 1913), Georg Källkvist (född 1913), Osvald Larsson (född 1915), Bernt Ringkvist (född 1917) och Beth Zeeh (född 1911) (Palmgren 1945, sid 91).

Bland de yngre urskiljer också Palmgren tydligt olika landskapsskolor och nämner den skånska målarskolan (Tora Vega Holmström,född 1880, Johan Johansson, född 1879 och Pär Siegård född 1887), Halmstadskolan, Göteborgsmålarna, Värmlands- och Dalagruppen samt Norrlandsmålarna. Hos vissa framträder romantiken religiöst färgad (Eric Elfvén, född 1921, Hans Larsson, född 1910 och Svante Tuveson, född 1909) och slutligen bär några fram en akademisk tradition (Ryno Frieberg) (Palmgren 1945, sid 72).

1950 utgavs del III av *Tidens konsthistoria* som behandlar 1900-talets svenska konst. Författarna till verket framhåller, att det med hänsyn till närheten i tiden förelegat vissa svårigheter att beskriva 1940-talet.

Avsnittet om tiden för andra världskriget är författat av Bo Lindwall och Sven Åström, vilka understryker det "skymningsmåleri", som förekom, men samtidigt betonar, att kriget inte torde vara den direkta orsaken härtill. "Skymningskonsten" fanns redan före kriget (*Tidens konsthistoria,* del III, sid 615). Som "skymningsmålare" framhålles Curt Clemens, Lennart Gram, Verner Molin och några till. Krigsårens konst förklaras däremot ha samma grogrund som den nationalromantik, som färgat den svenska konsten under 1890-talet. Hos bägge riktningarna framträder det romantiska draget, bottnande i en ökad nationalkänsla. 1940-talets konst präglades av idyll. "kanske ville man avsiktligt hålla kvar det flyende ögonblicket, soligt och ljust, vars ljuvlighet den hotfullt mörka bakgrunden ytterligare framhävde" (*Tidens konsthistoria,* del III, sid 599).

I Rolf Söderbergs översikt *Den svenska konsten under 1900-talet* utgiven 1955 är inte krigsåren behandlade som en avgränsad period. Söderberg har koncentrerat framställningen på konstnärerna själva och deras uttryckssätt samt grupperat dem därefter. Någon skildring av utvecklingen i samhället förekommer knappast. En viss anknytning till händelseutvecklingen i samband med världskriget antydes dock i behandlingen av vissa konstnärer såsom Curt Clemens och Lennart Gram, som bägge debuterade 1939-1940. Deras konst, säger han, präglades av idyll, allvar och innerlighet. Liksom Lindwall och Åström vill han förankra dessa drag i den nationalromantiska 1890-talskonsten (Söderberg, sid 191, 3:e uppl.). Rent motiviskt avbildades kriget av Erik Olson, Nils Wedel och några till.

Gösta Lilja ansluter sig i *Svenskt måleri under 1900-talet* (1968) till Lindwalls och Åströms synpunkter. Gösta Lilja noterar sålunda att det andra världskriget knappast märktes i den svenska bildkonsten. "Man blundade för de hotfulla stämningarna och upplevde konsten som ett lyckligt sommarlov" (Lilja 1968, sid 94). Den svenska konsten var provinsionell. Konstnärernas intresse låg i avbildandet av svensk natur och vardagsverklighet. Lilja nämner emellertid också , att det ständiga krigshotet skapade nationella stämningar. Han tycker sig vidare finna, att det samtidsengagemang, som kunnat märkas under det tidiga 1930-talet, nedtonades under slutet av decenniet. Det blev sålunda ett "markant stämningsomslag" när kriget närmade sig (Lilja 1968, sid 117).

Inte heller i *1900-talets bildkonst* av Elisabeth Lidén och Sven Sandström (i serien *Konsten i Sverige,* 1975), anses krigsåren ge anledning till någon särbehandling. Stämningar, som kan härledas till kriget, skymtar dock i samband med beskrivningar och analyser av enskilda konstnärer och deras verk. Inom måleriet dominerade en fri och omedelbar kolorism (Lidén-Sandström, sid 117). Däremot har författarna betraktat konsten icke enbart genom dess uttryck i måleri, skulptur och grafik utan utsträckt sin granskning även till den publicisitiska bilden (pressbilder, bokillustrationer, affischer och frimärkskonst). Lidén-Sandström noterar även samtidsengagemanget hos vissa konstnärer och i vissa publikationer, exempelvis i anknytning till Ådalshändelserna 1931, Spanienkrisen (1936-1939) och nazismens frammarsch, bl a i publikationerna *Mänsklighet* 1934, *Till*

Madrid från svenska författare 1937, *Idag Spanien...* 1939 samt *En broder i nöd* ...1942.

Författarna betonar också den högkonjunktur, som rådde inom konstlivet - den livliga utställningsverksamheten, de aktiva konstföreningarna, konstnärskåren - som erhöll ökat tillskott av "halvamatörer" - och de stigande priserna på konst. Konstdebatten, säger de, präglades av godmodighet och konstkritiken stödde huvudsakligen den "erkända" konsten (Lidén-Sandström, sid 165-166).

Avslutningsvis kan i detta avsnitt framhållas, att intresset för den konst, som tillkom under andra världskriget, är relativt litet i de nämnda översikterna. Tydligt är att de flesta författarna i stort sett följer de tankegångar och bedömningar, som gjordes i *Svensk konstkrönika* 1944 och som ytterligare understrykes av Bo Lindwall och Sven Åström i *Tidens konsthistoria* del III, 1950. Tendensen tycks vara, att ju mer man avlägsnat sig från själva krigstiden, ju mindre vikt lägger man vid denna som en eventuell formgivare åt den samtida konsten. Bo Lindwall framhåller så sent som 1982 i SAK:s jubileumsskrift, att det är svårt att definiera det särpräglade hos den konst, som frambragtes under krigsåren. Tendenserna anser han vara vaga och motsägande. "man kan möjligen konstatera att som ofta under isolering och avstängning en nationellt präglad skymningskonst blev populär" (Lindwall 1982, sid 111).

När Nationalmuseum år 1982 arrangerade en minnesutställning över keramikern Stig Lindberg beskrives i utställningskatalogen konstnärens debut och utveckling under 1940- och 1950-talen. Att konstnären debuterade under kriget och att detta skulle ha påverkat hans konst nämnes däremot knappast. I en recension noterade också Ulf Hård af Segerstad förvånad, att världskriget var bortglömt, "det krig, som ändå kommit att prägla både honom /Stig Lindberg/ och oss" (SvD 13/11 1982).

Noteras bör att ämnet för min undersökning varit föremål för en D-uppsats i konstvetenskap vid Lunds universitet av Per Drougge, *Konsten och kriget. Svenskt måleri 1939-1941*, Lund 1969. Drougges syfte var att utreda om, i vilken utsträckning och på vilket sätt den svenska bildkonsten speglade det andra världskrigets händelser och stämningar, dvs samma syfte som jag har i föreliggande arbete. Drougges basmaterial utgörs av utställningskataloger från 1939-1941. Han behandlar kriget som motiv i den utställda konsten och neutralitetens konsekvenser för konsten. Uppsatsen bör ses som en skiss till ett större arbete, men redan i uppsatsen redovisas antaganden och slutsatser, som i min studie blivit bekräftade. Drougge sammanfattar sina resultat med att framhålla, att krigsåren knappast kan anses utgöra en speciell period för konstens vidkommande utan snarare bör ses som ett återsken av de landvinningar, som gjordes under 1930-talet.

Krigsåren har naturligtvis även behandlats av historiker och litteraturvetare. En rad avhandlingar har publicerats inom projektet SUAV (Sverige under andra världskriget). Av dessa har ett flertal legat till grund för min beskrivning av det politiska och historiska skeendet i Sverige och av den opinion, som kom till uttryck i dagspressen. I detta sammanhang vill jag särskilt omnämna Alf Johanssons *Finlands sak. Svensk politik och opinon under vinterkriget 1939-1940* (1973), Thorsten Nyboms *Motstånd - anpassning - uppslutning. Linjer i svensk debatt*

om utrikespolitik och internationell politik 1940-1943 (1978) samt Klas Åmarks *Makt eller moral. Svensk offentlig debatt om internationell politik och svensk utrikes- och försvarspolitik 1938-1939* (1973).

Av litteraturvetenskapliga avhandlingar, som belyser krigstiden, kan nämnas Karl Erik Lagerlöfs avhandling av Karl Vennberg (1967) och Anders Cullheds studie av Erik Lindegren (1982) i vilken tillkomsten av *Mannen utan väg* analyseras.

Slutligen bör nämnas två arbeten, som behandlar författare under andra världskriget och den s k beredskapslitteraturen, nämligen Jöran Mjöbergs *Dikt och diktatur. Svenskt kulturförsvar 1933-1943* (1944) och Bengt Landgrens *Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen, en studie i svensk litteratur och politisk debatt 1933-1942* (1975).

Den politiska och kulturella situationen åren närmast före andra världskriget

Det politiska och kulturella klimat, som präglade åren närmast före andra världskrigets utbrott må här summariskt sammanfattas såsom den bakgrund, mot vilken krigsårens konstliv tecknade sig.

Politiskt var situationen följande: Andra världskrigets utbrott i september 1939 medförde stora förändringar i Sverige. Andra hälften av 1930-talet - i motsats till den första hälften, som präglats av Krügerkraschen 1932 och arbetslöshet - hade i huvudsak varit en lyckosam tid i inrikespolitiskt avseende. Den politiska debatten kretsade främst kring ekonomiska och sociala frågor i ett expanderande välfärdssamhälle. Den Hansson-Bramstorpska koalitionsregeringen (1936-1939) genomförde en serie av socialpolitiska reformer, vilka tillsammans med den gynnsamma utvecklingen på arbetsmarkanden gav Sverige internationellt rykte som ett socialt mönsterland. Bland uppmärksammade reformer kan nämnas: statliga bosättningslån, mödrahjälp, arbetslöshetsförsäkring, väsentligt förbättrade folkpensioner och två veckors semester för alla löntagare 1938. Socialpolitiken, i förening med en progressiv skattepolitik, medförde en väsentlig utjämning av inkomstdifferenserna i landet (Hadenius 1967, sid 139-140).

Solidariteten de nordiska länderna emellan stärktes. Planer på ett nordiskt försvarsförbund gick dock om intet men 1938 kom länderna överens om gemensamma nordiska neutralitetsregler och vid världskrigets utbrott förklarade sig också samtliga nordiska länder neutrala (Hadenius 1967, sid 147).

En svensk-finsk plan för gemensamt försvar av Ålandsöarnas neutralitet utarbetades i avsikt att stärka Sveriges och Finlands neutralitet i händelse av en stormaktskonflikt. Man fruktade, att ögruppen skulle kunna bli en strategisk bricka av stor betydelse. När Tyskland och Sovjetunionen emellertid hösten 1939 ingick i den s k Moskvapakten, som gav Sovjet fria händer i Östersjöområdet, rycktes grunden för den gemensamma svensk-finska utrikespolitiken undan. En samlingsregering bildades i december 1939 och motsättningarna i finlandsfrågan utjämnades (Hadenius 1967, sid 152-157).

Det politiska läget i samband med nazismens framfart i Tyskland, judeförföljelser och Hitlers maktillträde 1933 gav upphov till flera protester. Den svenska

kulturopinionen pejlades bl a i DN i samband med judeförföljelserna i mars och april 1933. Genomgående fördömdes nazistregimen (Landgren, sid 26). 1933 utkom Edgar Mowrers *Germany puts the clock back* (översatt till svenska samma år). 1934 skrev Gerhard Seger *Oranienburg* (på svenska *Koncentrationslägret).*

Även konstnärer protesterade. Sålunda utkom redan år 1933 en litografisk mapp, *Humanitet*, som utgjorde en manifestation "för humanism, mänsklighet och demokrati, mot nazism, krig och diktatur". Medverkande var Albin Amelin, Iwar Anderson, Sven Erixson, Eric Gnista, Anna-Lisa och Ulla Esmund, Sven Storm och typografen Ruben Blomqvist (Lidén 1975, sid 56).

En efterföljande kamptidskrift *Mänsklighet*, som utgavs våren 1934 med två nummer, fortsatte i samma syfte. I den deltog både författare och konstnärer. Albin Amelin var skriftens redaktör och utgivare var Clarté (6). Vissa texter anknöt till speciella händelser medan andra var mer allmänt hållna. Eyvind Johnson skrev dikten "Symbolisk eldsvåda" som alluderade på riksdagshusbranden i Berlin och bokbålen runt om i Tyskland. Arnold Ljungdahls dikt "Wien" anknöt till vissa händelser i Österrike i februari 1934 - blodiga strider i Wiens arbetarkvarter, sedan Dolfuss och austrofascisterna upplöst de marxistiska organisationerna (Landgren, sid 33).

Protesterna mot nazismen kombinerades med kritik av kapitalismen och man trodde att i ett annalkande krig skulle den avgörande kampen stå mellan borgarklass och utsugna arbetarmassor (Landgren, sid 33-34).

Inbördeskriget i Spanien 1936-1939 medförde en livlig debatt. De första rapporterna om kriget publicerades i de svenska tidningarna i juli 1936. De ställningstaganden, som följde, påverkades av Tysklands och Italiens ingripande på Francorebellernas sida, Sovjets stöd åt den spanska regeringen, den av England och Frankrike initierade noninterventionspolitiken och Sveriges officiella ställningstagande. Sverige, som erhöll en rent socialdemokratisk regering 1936, anslöt sig till noninterventionslinjen, men deklarerade sina sympatier för den spanska regeringen. (Landgren, sid 35-36).

Bland de skrifter, som producerades i Sverige i anledning av händelserna i Spanien, må nämnas *Till Madrid från svenska författare* 1937 och *Idag Spanien...* 1939. I den förra, där redaktionen bestod av Eyvind Johnson och Henry Peter Matthis, medverkade ett tjugotal skriftställare och arbetet illustrerades av Albin Amelin, Siri Derkert, Sven Erixson och Nils Nilsson (7).

Den senare skriften innefattade en bred uppslutning av opinionsyttringar för den spanska republiken med ett sjuttiotal nordiska diktare, konstnärer och tonsättare som medarbetare (8).

Även om *Idag Spanien...* och *Till Madrid från svenska författare* utgjorde ett starkt angrepp var protesterna mot interventionerna från utländska makters sida i det spanska inbördeskriget framför allt av demokratisk och humanitär karaktär. De torde i sig spegla en indikation på det svenska opinionslägets förskjutning mot ett neutralistiskt betraktelsesätt. "Neutralitet" och "nationell samling" hade börjat bli nyckelbegrepp och värdeord. Man blev allt mindre motiverad att engagera sig i internationella och ideologiska sammanhang, när kriget närmade sig (Landgren, sid 43).

1930-talet slutade i en världsskymning. Den optimism, som funnits tidigare

var borta. Vitalism och livsvilja gav vika för pessimism och undergångsstämningar, som i tillbakablickar på 1930-talet tolkades av bland andra Gotthard Johansson och Gustaf Näsström. Näsström jämförde 1930, Stockholmsutställningens år, med 1940. "Då - uppåt mot sol och luft i känsla av trygghet på jorden. Nu nedåt mot mörker och köld av fruktan för livet på jorden" (ST 14/5 1940). Betr optimism och pessimism inför framtiden se sid 190 ff).

Av de mer uppmärksammade konsthändelserna före krigsutbrottet i Stockholm kan nämnas Carl Kylbergs retrospektiva utställning i februari 1937. Nationalmuseum, som önskade inköpa Kylbergs målning "Uppbrottet" förvägrades detta av regeringen. Dåvarande ecklesiastikministern, Arthur Engberg, motiverade avslaget med att den konstnärliga kvaliteten inte var tillräckligt hög. Detta gav upphov till en hetsig debatt runt verket och konstnären. Då Hitler samma år gjort stora utrensningar av modern konst, kom debatten att påverkas härav och blev mycket infekterad. "Uppbrottet" skänktes dock slutligen till museet av skådespelerskan Tora Teje (Knyphausen, sid 129) (9).

Helmer Osslunds retrospektiva utställning 1938 väckte också debatt, sedan statsmakterna förvägrat konstnären en statspension (10).

1937 var året för världsutställningen i Paris och Pablo Picassos "Guernica" visades på utställningens spanska paviljong. 1938 fick stockholmarna möjlighet att se målningen på Liljevalchs konsthall. Den ytterligt betydande roll, som verket senare kom att få, *dels* politiskt som protest mot händelserna i Spanien och *dels* konstnärligt både för konstnärer och författare var då - 1938 knappast märkbar. I svensk konstpress kommenterades visserligen målningen men man var allmänt skeptisk mot dess förmåga att väcka intresse och engagemang. Gotthard Johansson såg konstverket som en slutpunkt för den moderna konsten:

> "Ett är säkert, att för den sortens propaganda behöver Franco inte vara rädd. Innan åskådaren lyckats lösa den komplicerade bildgåtan, har han för länge sedan hunnit glömma spanska inbördeskriget, och skulle hans intresse efter denna intellektuella ansträngning ha blivit väckt, stannar det utan tvivel på det artistiska planet. Om Picassos Guernicabild förmår resa någon indignation, så kommer den snarare att rikta sig mot den moderna konsten än mot Franco".

och vidare:

> "Guernica är slutstenen i en utveckling, som därmed förts tillbaka till utgångspunkten. En konst, som skapats i direkt opposition mot verkligheten, kan inte gripa in i denna utan en radikal förnyelse. Det är vid denna skiljoväg som den moderna konsten nu står, och ur den synpunkten är den franska utställningen i Liljevalchs snarare en historisk återblick än en revolutionär upptakt, snarare avslutningen av ett skede än början till ett nytt". (SvD 9/3 1938) (11).

KONSTKRITIKEN

Nästan samtliga av Stockholms konstgallerier uppmärksammades av dagspressens konstrecensenter. Genom att studera recensionerna kan man därför erhålla en tämligen utförlig bild av utvecklingen av och händelser i svenskt måleri. En gång i veckan presenterade recensenterna i regel resultaten av sina intryck från de olika utställningarna. Recensionsmaterialet var relativt likartat i de olika dagstidningarna. Man informerade kortfattat om varje utställning, var hellre vänligt inställd än negativ. Recensionerna var ofta placerade på viss bestämd plats i tidningen, ibland under en samlingsrubrik som t ex *Veckans konstrond* (SocDem). De flesta recensionerna innehöll omdömen om ca två till tre utställningar. En eller ett par bilder fogades in i texten.

I dagspressens totala utbud var själva konstrecensionerna marginella. Eftersom tidningarna vände sig till ett stort antal läsare med olika intresseinriktning, nåddes säkerligen relativt få av det, som skrevs om konsten i Stockholm. Dessutom var nyhetsstoffet under tiden 1939-1945 särskilt angeläget och måste många gånger ha undanskymt kulturmaterialet.

Man bör också vara medveten om, att det finns en rad faktorer, som påverkar recensionernas utseende: andra tidningars ställningstagande, den egna tidningens allmänna hållning, anknytningen till dagens frågor, tidspress, arbetsordning mm (Rydén 1974, sid 10).

I allmänhet har kritikerna i första hand varit lojala mot pressens funktioner som nyhetsförmedlare och opinionsbildare i stort - men däremot icke i samma grad mot de enskilda konstnärerna eller strömningarna inom konsten. Mer inträngande artiklar förekommer i tidskrifter som *Konstrevy* och *Paletten* (Sandström i *Konstkritik*, 2, 1968, sid 11).

Man måste också ta hänsyn till recensenternas ekonomiska ställning. Kulturklimatet var inte sådant, att man kunde välja medarbetarskap i den tidning, som man stod närmast politiskt. Flera recensenter ha - som man konstaterar - under åren arbetat i tidningar med helt motsatta politiska åsikter. Som exempel kan nämnas att Gotthard Johansson var recensent i AB innan han knöts till SvD. Ragnar Hoppe hade medverkat i SvD innan han kom till SocDem (12).

Konstkritiken, som vuxit fram under 1800-talets senare hälft, hade bestått av referat i en kåserande stil och den hade vänt sig till en välutbildad läsekrets. Under 1890-talet hade recensionsverksamheten utvecklats och inbegripit mer ingående analyser av konstverk. Oscar Levertin var den självskrivna ledaren och hans verksamhet som litteratur- och konstkritiker i SvD 1897-1906 utgjorde mångas förebild.

Kritikerna skrev för en elit, en välutbildad publik. De kände sig mer solidariska med kulturens producenter än dess konsumenter. Detta gäller i högsta grad även för Levertin även om man i hans senare verksamhet kan se hur han tog hänsyn till en ny mottagargrupp - "de litteraturintresserades stora allmänhet" (Rydén 1977, sid 85).

Det är först en bit in på 1900-talet som det i den svenska pressen framträder kritiker i modernare mening - dvs kulturjournalistrer med anspråk på att vara allmänhetens ombud (Sandström i *Konstkritik*, 2, sid 11) (13).

När dagstidningarnas resurser ökade i början av 1900-talet fanns utrymme för och behov av arbetsfördelning och specialisering. Så småningom utvecklades inom varje tidning särskilda kulturavdelningar och man överlät åt en särskild redaktör att administrera avdelningen. När och hur de olika kulturavdelningarna växte fram är svårt att ange, men allmänt kan sägas, att på 1920-talet fanns i flera tidningar särskilda avdelningar för det kulturella materialet. SvD införde en "kulturell dagskrönika", understreckaren, år 1918. Samtidigt erhöll GHT och Sydöstra Sveriges Dagblad speciella kultursidor (Nilsson, sid 67-69). I DN blev Torsten Fogelqvist kulturchef 1919 och genomdrev ett krav på ökad kulturbevakning inom tidningen. Först under 1940-talet var kultursidan en dagligt återkommande avdelning, en fast institution (Nilsson 1975, sid 86). Kulturmedarbetarnas självständighet skiftade emellertid från tidning till tidning (Nilsson, sid 99-101).

Yngve Berg och Dagens Nyheter

Konstnären Yngve Berg (1887-1963) efterträdde Tor Hedberg som DN:s konstkritiker 1931. Berg hade under 1920-talet medverkat sporadiskt i tidningen med recensioner. Han tecknade också för tidningen.

Ansvarig för kulturbevakningen var chefredaktören, som emellertid icke aktivt deltog, men någon gång kunde påverka materialets utformning, vilket ibland ledde till konflikter med kulturavdelningens medarbetare (Nilsson, sid 86). Administrativ chef i DN var Sven Jansson och som kulturchef i egentlig mening fungerade Ivar Harrie 1940-1944. Övriga medarbetare var Torsten Fogelqvist (tidigare tidningens kulturchef, död 1941), Bo Bergman, Gustaf Hellström, Olle Holmberg, Yngve Berg, Alf Ahlberg m fl (Nilsson, sid 91). De ekonomiska resurserna var små och under kriget ville man göra ytterligare nedskärningar (Torbacke, sid 83). Kulturutrymmet bestod av en kulturartikel på två, högst tre spalter per dag plus en av annonser "hårt naggad litteratursida" på måndagarna (Nilsson, sid 91). Konstrecensionerna publicerades på torsdagarna under rubriken "Konstkrönika".

Som kritiker var Berg allmänt aktad. Han var noggrann och mån om att göra sina bedömningar och analyser självständigt utan inblandning av andras åsikter. Han var inte knuten till någon konstriktning utan försökte bedöma allt efter sin art. I motsats till Gotthard Johansson i SvD och Gustaf Näsström i ST fångades han aldrig av funktionalismen och uppskattade inte heller färgromantiken. Inte heller den abstrakta konsten väckte hans sympati. Det var främst Falangenmålarna som intresserade honom men även allt som präglades av fransk tradition. Schaffer, sid 29).

I en recension av konstnären Sven Deurells måleri finner man hans intresse för impressionism och poesi:

> "Det är en landskapslyrikers, en poets och kolorists mycket subtila sensationer han fångar i nervösa färgtoucher, svårgripbara stämningar och flyktiga ljuseffekter, som kan förefalla spontant och hastigt ned-

kastade, men som i sin ytterliga förenkling är resultat av en långt driven sublimeringsprocess. Det är reflexen av aftonsolen i ett gavelfönster en 'Vårkväll' med mjuk och disig atmosfär, 'Sol och dimma', glansen i luften kring en blomsterbukett en 'Påskmorgon' eller skymningsljusets spel kring en blomma och några apelsiner. Det är ett litet diffust måleri, och det hela kan bli så subtilt och immateriellt att det nästan bara återstår ett skimmer, ett melodiskt eko av en verklighet, men det är mycket suggestivt och övertygande som uttryck för ett sensitivt musikaliskt-måleriskt sinne." (DN 20/1 1944).

Hos Johan Heurlin såg han hur arvet efter Renoir förvaltades:

"Också Johan Heurlin, som utställer i 'Svensk konst för varor', tillhör de sensibla och har mer intresse för skimret kring tingen än för tingen själva. Det är något av Renoirs sensuella glans kring hans nakna modellers rosiga och pärlemorskimrande lemmar. I oljemålningarna blir det alltför starka inslaget av rent vitt ofta störande, men i akvarellerna når konstnären mycket tjusande resultat. I sin ömsinthet och rädsla för alltför påtagliga effekter tvättar han gärna ut det mesta av vad han gjort; kvar står stundom bara ett bröst eller ett öga och någon liten bit till av modellen, men det som är vackert. Och det är något fantasieggande i det ofullbordade; det kan rent av komma en att tro att man ser mera än man verkligen gör." (DN 20/1 1944).

Dagens Nyheter under kriget

DN:s politiska åskådning kännetecknades under 1930-talet av en klar antinazistisk hållning. Tidningen kritiserade judeförföljelserna, likriktningen av det tyska kulturlivet och utbildningsväsendet (Landgren, sid 26).

Thorsten Nybom har i sin avhandling om dagspressens politiska ståndpunkter under kriget karakteriserat DN:s linje som isolationspolitisk. Tidningen, som ägdes av bokförläggarfamiljen Bonnier, blev under kriget Sveriges upplagemässigt största tidning. Chefredaktör var kommendörkapten Sten Dehlgren, men ansvaret för den politiska linjen låg hos den politiske redaktören fil dr Leif Kihlberg, som tillsammans med fil dr Johannes Wickman formulerade DN:s utrikespolitiska ställningstaganden (Nybom, sid 29). Kriget karakteriserades som ett stormaktskrig. Ett tyskt nederlag framstod som en avgörande förutsättning för Sveriges politiska framtid. Sverige kunde endast existera som självständig stat om en dominerande stormakt eller stormaktskombination accepterade Sveriges självständighet. Ett litet land som Sverige utan större militär styrka borde inte blanda sig i den internationella maktkampen. Till varje pris borde man därför hålla sig utanför militära och politiska förvecklingar. Stark antisovjetism och stark antikommunism präglade också tidningen. Kriget mellan Finland och Ryssland ansåg tidningen främst vara en fråga mellan dessa länder, till vilken Sverige skulle förhålla sig i stort sett passiv och icke aktivt ingripa (Nybom, sid 80-81).

Berg hävdade att konsten var oberoende av utomkonstnärliga intressen

(Schaffer, sid 30). Han inriktade sig alltid i första hand på formala analyser. Han var negativ när han mötte konst med politiska budskap.

Bergs inställning till den nazistiska konstpolitiken kan man följa genom en serie artiklar, publicerade i DN i augusti 1937 (1/8, 3/8 och 11/8) i form av rapporter från den stora propagandautställning av tysk konst, som Hitler arrangerat i det nybyggda "Haus der Kunst" i München samma år. Utställningens tema var 2 000 år av tysk kultur och avsikten var att forma ett estetiskt manifest över ärofyllda minnen och händelser i Tysklands historia. Den samtida 1900-talskonsten representerades av en tillrättalagd salongskonst, vilken liknade den, man förknippade med "pompiermåleri". Motiven bestod av borgeliga interiörer, kvinnor i vackra sjalar, ljushyllta barn, bönder i folkdräkter och starka arbetare, som entusiastiskt arbetade för att bygga upp en ny och lycklig värld. Soldater avbildades som hjältar. Hitler och andra politiska ledargestalter i bilder var ägnade att suggerera till ett intryck av ett växande och segrande Tyskland. Berg avpolletterade mycket av det han såg som "Kitsch" och "konst på avvägar" (DN 3/8 1937).

Utställningen i München hade en särskild avdelning för konst,som man rensat ut från de tyska museerna - expressionism, kubism och nonfigurativ konst - vilket allt presenterades i avsikt att väcka motvilja och avsky hos publiken. Dessa målningar hade ofta försetts med nya titlar, för att ytterligare understryka konstverkens undermåliga kvalitet. Modernistiskt målade allmogebilder betecknades som "judiskt sedda bönder", framställningar av exotiska folkslag avfärdades med slagorden "Negrer som ideal för tyska folket". Verk av konstnärer som George Grosz, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oscar Kokoschka, Käthe Kollwitz och Franz Marc och utländska som Marc Chagall, Vincent van Gogh, Wassily Kandinsky och Fernand Léger var representerade endast för att åskådliggöra, vad som rensats ut ur de tyska museerna (se exempelvis Berthold Hinz *Die Malerei im deutschen Faschismus, 1974).*

Berg var nedstämd. Även om han själv inte accepterade all "Entartete Kunst", försökte han förstå den. Den "Entartete Kunst" som producerats i Tyskland var ett resultat av de svårigheter, Tyskland mött efter första världskriget. Han ansåg att dylika svårigheter medfört, att viss tysk konst kommit att präglas av "hejdlös subjektivism" och överdrifter. Efter besöket på utställningen hade han "en beklämmande känsla av att den högre kulturen håller på att så att säga ruttna inifrån under trycket av ett så brutalt regemente" (DN 11/8 1937). Märkligt nog accepterade han trots detta ett illustrationsuppdrag för ett tyskt förlag 1941. Detta uppdrag kom dock aldrig till utförande, eftersom förlaget ville ha ett skriftligt belägg för att Berg var arier. Han vägrade svara på en sådan begäran (släkten Bergs arkiv, RA).

I den följande analysen registreras Bergs förhållande till de olika observationskategorier, som ingår i min undersökning. Allmänt kan sägas att av nationalism fanns mycket få inslag. Finsk konst uppmärksammade han under det finska vinterkriget men knappast med några anspelningar på krigshändelserna. Norsk konst berörde han först under senare delen av kriget. Dansk konst kommenterade han något åren 1943-1944. Nordisk gemenskap betonade han inte alls. Konstens funktion under krigstid underströk han vid några spridda tillfällen. Trots att Berg inte ansåg krig och konst hörde ihop skrev han ej sällan om motiv med anknytning till kriget (krigsskådeplatser, flyktingmotiv mm). Den svenska isolering-

1. Birger Lundqvist: "Gotthard Johansson", teckning, Pressarkivet (RA).

en betonade han mer mot slutet av kriget än i början. Han gav under hela krigsperioden inte direkt uttryck för någon starkare pessimism inför framtiden. Recensionerna från de sista krigsåren präglas av en viss optimism.

Gotthard Johansson och Svenska Dagbladet

Gotthard Johansson (1891-1968) kom till SvD 1929. Han hade börjat sin bana som konstrecensent i Nya Dagligt Allehanda 1918. År 1921 anställdes han som konstrecensent i AB. Han skrev till en början om arkitektur och konsthantverk men efter 1934 föll konstanmälningarna på hans lott (Schaffer, sid 20-22).

Under tiden fram till 1925 var Fredrik Böök kulturchef i SvD. När han avgick, tillsattes inte någon ny förrän 1945 då Karl Ragnar Gierow tillträdde denna post. Tidningens chefredaktör från 1940 var Ivar Anderson, som ansåg, att en av hans viktigaste uppgifter var att stimulera och följa arbetet på kulturavdelningen. Denna fick inte betrakta sig som en specialavdelning, skild från den övriga redaktionen. En tidnings uppgift var att arbeta för svensk kultur "i alla former" (Anderson 1969, sid 260). Av kulturavdelningens medarbetare kan, förutom Johansson, nämnas Sten Selander, Gösta Attorps, Karl Asplund och prins Wilhelm. Ulf Hård af Segerstad kom till tidningen 1941.

Gotthard Johansson fängslades, som tidigare framhållits, av funktionalismen i början av 1930-talet. Det var inte i första hand dess estetiska formspråk, utan dess praktiska avsikter och konsekvenser som engagerade honom. I sitt arbete som konstrecensent visade han förkärlek för det subjektivt och känslomässigt betonade mellankrigsmåleriet i expressionismens anda. Han sökte vinna publikens förståelse för färgromantiker som Helene Schjerfbeck, Ivan Ivarson och Carl Kylberg (Sandström i *Konstkritik,* 2, 1968, sid 253).

Barbro Schaffer har i sin studie av svensk konstkritik 1930-1935 (1982) framhållit några författare, som kom att betyda mycket för Johansson. Av de äldre kan nämnas Oscar Levertin, Hjalmar Söderberg och August Strindberg - av de yngre Hjalmar Bergman och Pär Lagerkvist. Även om Johansson själv deklarerade, att Levertin var den verkligt store kritikern (Schaffer, sid 20) visade dock många av Johanssons recensioner, att han satte Strindberg högt. Gotthard Johansson skrev sålunda i en artikel i BLM 1949 om Strindberg som konstkritiker under 1870-talet, vari han bl a betonade dennes idyllskildringar "med dess närgångna intresse för de små detaljerna och de vardagliga sysselsättningarna" (BLM 1949:1). Samma inlevelse finner man hos Johansson själv i t ex recensionen "Svensk vardag" i samband med Färg och Forms grupputställning hösten 1942, där han t o m citerade Strindberg (se sid 127). I en not till ovannämnda BLM-artikel omnämner Johansson att han en gång påbörjat en avhandling om Röda rummet "som själv aldrig blev mer än ett fragment - det kom annat emellan!" (BLM 1949:1).

Lyriska och om stark inlevelse vittnande bildtolkningar finner man i många recensioner. Som exempel kan här återges ett utdrag ur en recension av Jurgen

Wrangels utställning med teckningar och akvareller, vilkas pregnans och finhet återspeglas i recensionens egen skrivstil:

> "...uppbyggda med mycken omsorg av små, fina streck,men ur detta spröda linjenät lyfter sig en bild, som har både storhet och friskhet. Vårluften står ljus och dallrande över en väg vid Rivieran, skogsdunklet lockar med sin svala, djupa skugga. Wrangels penna tolkar både den lätta luftigheten och den saftiga svärtan. Med särskild förkärlek har den denna gång skildrat de nakna, knotiga olivstammarna som liksom stå och vänta på att få spricka ut i silverljus vårgrönska" (SvD 3/4 1940)

I en beskrivning av Birger Lindbergs kolorism frammanar Gotthard Johansson en bild av starka känslor:

> "Han tillhör de vildsinta färgromantikerna, och fiskarstugorna i Bretagne och på Möja lysa lika ilsket gröna och gredelina mot en sotsvart oväder shimmel, i vilken en röd molntrasa skär in som ett öppet sår..." (SvD 3/4 1940).

Vid sidan av Näsström tillhörde Johansson de ledande kulturjournalisterna under 1930- och 1940-talen. Bägge hade debuterat som konstkritiker omkring 1918. Bägge intresserade sig för såväl konst som arkitektur och litteratur och bägge sökte sätta in konsten i ett socialt sammanhang. De tillhörde kärntruppen i den litterära Trettonklubben (14). Eyvind Johnson, som skildrat de två i trilogin *Krilon*, såg dem som den nya tidens tongivande män (*Krilon själv*, även påpekat av Schaffer, sid 19).

Svenska Dagbladet under kriget

SvD förhöll sig något avvaktande inför händelseutvecklingen i Tyskland. Välkänd är emellertid Fredrik Böös reportageserie från Tyskland under våren 1933. I 13 artiklar skildrade han utvecklingen. Han uttryckte förståelse för nazismen, som - enligt Böös uppfattning - lyckats göra rent hus med parlamentarismens avigsidor och med den ruttenhet, som han ansåg funnits under Weimarperioden (Landgren, sid 16). Böök, som var kritisk mot den västerländska kapitalismen, liberalismen och demokratin, såg alltså positivt på den förändring, som skedde i det tyska samhället.

SvD representerade under kriget den säkerhetspolitiska linjen i likhet med ett flertal andra konservativa tidningar såsom Nya Dagligt Allehanda och Sydsvenska Dagbladet. Även ST (folkpartistisk) och Skånska Dagbladet (bondeförbundets) kan räknas till denna grupp (Nybom, sid 25). SvD följde i viss mån nationalitetsdoktrinen (15) men hävdade samtidigt att historiska, ekonomiska, geografiska och kulturella förhållanden utgjorde en stabilare grund att bygga stater på än nationell tillhörighet. Kriget sågs som en följd av olyckliga omständigheter i maktspelet mellan olika stater (Åmark 1973, sid 46). Maktbalans ledde till fred och man borde sträva efter att upprätthålla balansen med utgångspunkt från de

rådande förhållandena (Åmark 1973, sid 66).

Tidningens chefredaktör fram till 1940 var Otto Järte, som kritiserade utformningen av samlingsregeringens utrikesprogram och ansåg, att högern borde stå utanför som en oförbrukad reserv när en nationell regering skulle komma i fråga (Anderson, sid 25). När Ivar Anderson blev chefredaktör 1940 kvarstod Järte som politisk medarbetare (Anderson, sid 48). Anderson var inte lika kritisk mot samlingsregeringen utan intog en mer konciliant hållning och anslöt sig till den säkerhetspolitiska linjen.

Enligt den säkerhetspolitiska doktrinens företrädare sågs kriget som en konventionell maktstrid mellan två stormaktsblock. Den egentliga skiljelinjen i kriget gick inte mellan de demokratiska staterna å ena sidan, och Tyskland å den andra, utan mellan Västerlandet och det bolsjevikiska Sovjetryssland.

Under finska vinterkriget 1939-1940 såg företrädarna för den säkerhetspolitiska linjen två parallella konflikter i Europa, hotet från Sovjet och hotet från Tyskland. Det förra ansågs som det största. Det var därmed av vikt att tillförsäkra Finland ett så starkt stöd, att en sovjetisk invasion skulle kunna stoppas (Nybom, sid 59). Antibolsjevismen gick före hotet från Tyskland (Nybom, sid 67-68).

Gotthard Johansson ansågs vara radikal,trots att han skrev i SvD. Han borde passa bättre i en annan tidning menade bl a socialdemokratiska pressröster. Själv hävdade han emellertid, att det för honom inte innebar någon komplikation att skriva om konst i SvD, även om hans politiska åsikter närmast överensstämde med socialdemokraternas. Han betonade, att ett flertal radikala kritiker före honom varit anställda på SvD, exempelvis Tor Hedberg och August Brunius (Schaffer, sid 22).

Antalet referenser till nationalmedvetenheten är få i Johanssons recensioner. Däremot kan man finna ett flertal referenser till Finland, vilket möjligtvis kan ha berott på hans starka intresse för Helene Schjerfbecks konst. (se ex sid 141). Norsk och dansk konst behandlas av honom först 1942-1943. I krigets början betonade han vikten av konst i svåra tider. Pessimism präglade flera av hans recensioner i krigets början, men han såg optimistiskt på framtiden när krigslyckan vände. Han avhöll sig från uttalanden, som innehöll kritik mot Tyskland. Man torde, med utgångspunkt från recensionsmaterialet, kunna hävda, att Johansson förhöll sig neutral och såg positivt på konstens betydelse för den andliga beredskapen.

Ragnar Hoppe och Social-Demokraten

(namnändrat till Morgon-Tidningen Social-Demokraten från 1943)

Ragnar Hoppe (1885-1967) efterträdde Einar Rosenborg som SocDem:s konstrecensent 1931. Dessförinnan hade han varit verksam på SvD (1918-1929). Periodvis arbetade han också för Sydsvenska Dagbladet.

Hoppe var museiman och anställd vid Nationalmuseum. Från 1922 var han in-

tendent och förestod museets handtecknings- och gravyravdelning. Modern fransk och svensk konst stod hans hjärta närmast men han skattade även högt fransk fauvism och en sansad expressionism. Han betonade i sin kritik särskilt de måleriska kvaliteterna och uppmärksammade de klassiska koloristerna från Delacroix över impressionisterna till Bonnard och Matisse (Sandström i *Konstkritik*, 2, sid 224). Han var, som kritiker, "en konstens örtagårdsman och hängivne arbetare" (Berg i DN 18/5 1945). Han stod i personlig förbindelse med flera av de utövande konstnärerna. Han hade stor förmåga att entusiasmera andra för konsten och han kom att spela en betydelsefull roll som konstpopularisator genom föreläsningar och visningar på Nationalmuseum (Berg i DN 18/5 1945).

Ragnar Hoppe spelade även stor roll för introduktionen av abstrakt konst. Han var entusiastisk inför den utställning av modern fransk konst ("art concret"), som Otto G Carlsund arrangerade på Stockholmsutställningen 1930 och han var, tillsammans med Eric Grate, initiativtagare till utställningen "Paris 1932" på Nationalmuseum. Om mottagandet av dessa utställningar se Schaffer sid 70 och 78.

Social-Demokraten under kriget

SocDem drev en klar antinazistisk linje i likhet med DN, GHT och vissa andra tidningar. De allvarliga kriserna före krigets utbrott sågs som en direkt följd av den tyska utrikespolitiken. Nazismens utrikespolitiska huvudmål var, enligt SocDem, en ständig utvidgning av Tysklands maktsfär. Ju större makt Nazityskland erhöll, desto större blev hotet mot allt fler stater (Åmark 1973, sid 48). SocDem:s chefredaktör Zeth Höglund, tillhörde dem, som kraftigt fördömde nazismen och som ansåg att den borde kritiseras öppet. I oktober 1940 ersattes han som chefredaktör av den mer försiktige Rickard Lindström. I samband med chefsbytet lämnade Erik Blomberg tidningen. Om Blomberg, se sid 45.

Från och med Lindströms tillträde som chefredaktör intog SocDem en linje, som kan karakteriseras som den officiella utrikespolitikens mest konsekventa förespråkare under kriget. Inom socialdemokratin fanns emellertid två falanger. Den ena ansåg, att antinazisterna måste deklarera sin åsikt öppet och frimodigt, under det att den andra förfäktade, att det väsentliga var att ge uttryck för en positiv svensk linje och inte i alla lägen angripa nazismen. Det var denna senare linje, som präglade SocDem från och med oktober 1940. Samma hållning intog andra socialdemokratiska tidningar som Arbetet och Örebro-Kuriren (Nybom, sid 27).

Den självständighetspolitiska linjen innebar ett konsekvent tillvaratagande av specifikt svenska hänsyn och intressen, nämligen att med bibehållen fred och neutralitet bevara den nationella och politiska självständigheten. Härigenom kunde även demokratin utvecklas. Alla de åtgärder, som Sverige vidtog, skulle relateras till självständighetskravet (Nybom, sid 181).

Det fanns i denna politik utrymme för en flexiblare hållning till Tredje riket. De eftergifter, som eventuellt borde göras, måste bedömas med beaktande av de tänkbara konsekvenser, som de skulle medföra för den svenska självständigheten (Nybom, sid 307). Denna hållning uppfattades som en aktiv anpassning till det segerrika Tyskland och kritiserades bl a av Ture Nerman, som betecknade

företrädarna för denna linje som "1940 års män" (i vilken inbegreps SocDem:s chefredaktör Rickard Lindström, Arbetets chefredaktör Allan Vougt och Örebro-Kurirens chefredaktör Harald Åkerberg (Nybom, sid 329) (16).

Hoppe betonade vid krigsutbrottet det väsentliga i, att kulturen fick fortleva och att man förhöll sig sansad "vardagens liv måste ha sin gång" (SocDem 14/9 1939). Han ansåg, att konsten inte skulle sammanblandas med politik. Hans känsla för neutralitet fick honom att acceptera tyska utställningar i Stockholm. Det var av vikt,menade han, att Sverige hävdade neutraliteten åt alla håll (SocDem 30/1 1941), något som särskilt starkt kom till uttryck i början av kriget. När krigsutvecklingen kom att luta mot tyskt nederlag tonades dessa åsikter ner.

Hoppe gav, i samband med vinterkrigets utbrott, uttryck för en stark medkänsla med Finlands folk och betonade samhörigheten mellan Sverige och Finland. Samhörigheten med de övriga nordiska länderna refererade han till först senare, 1942-1943.

Någon direkt optimism, när kriget närmade sig sitt slut, är inte märkbar i hans recensioner. Han skrev inte kontinuerligt i SocDem och under det sista krigsåret är hans recensioner betydligt färre än tidigare (se fig 1, sid 14). Detta har naturligtvis påverkat resultatet i de mätningar jag gjort. Den neutralitet och beredskapskänsla han uttryckte i början av kriget borde ju resultera i optimistiska uttalanden i slutet av krigsperioden.

Gustaf Näsström och Stockholms-Tidningen

(t o m 1944 med tillägget Stockholms Dagblad)

Gustaf Näsström (1899-1979) var verksam som kritiker i ST från 1931 - då ST och Stockholms Dagblad sammanslogs - efter att ha arbetat i Stockholms Dagblad från 1927. I ST delade Gustaf Näsström kritikersysslan med Gunnar Mascoll Silfverstolpe. Gustaf Näsström ansvarade för konstrecensionerna och Gunnar Mascoll Silfverstolpe för litteraturkritiken (Schaffer, sid 24). 1945-1949 var Gustaf Näsström tidningens kulturredaktör.

Kulturavdelningen på ST omfattade även Anders Österling och Herbert Grevenius. Formellt ledde chefredaktören kulturavdelningen men de kulturella redaktörerna hade rätt fria händer, när det gällde materialets redigering. Kulturmaterialet var samlat på tidningens sjättesida (Nilsson, sid 89).

Liksom Johansson kände Näsström samhörighet med koloristerna, Färg och Form-gruppen och Göteborgskoloristerna. Han föredrog tysk expressionism framför det franska måleriet och var främmande för purism och kubism (Schaffer, sid 25). Hans intresse spände emellertid över hela miljöregistret och gällde även arkitektur och konsthantverk (Sandström i *Konstkritik*, 2, sid 261).

Näsström skrev lättsamt. "En del av hans lätthet sammanfaller med att han bara har ett språk", skrev Uno Florén i en intervju i Idun 1954. "Talspråk och skriftspråk sammanfaller hos honom på ett naturligt sätt, det ger åt hans stil ett drag av friskhet och omedelbarhet medan hans tal blir flytande och periodiskt, avrundat med osökta bon mots, uddigheter och blinkfnysskämt snarare än riktigt minnesvärda kvickheter och paradoxer som kräver mer av dolsk dubbelhet"

(Florén,i Idun 1954:18). Eftersom Näsströms stil var ordrik och målande, kan man erhålla en god information om tidens stämningar även utanför de direkta analyserna av konstverken. Han kommenterar krigssituationen, vädret, utställningslokalernas utseende, publikens klädsmak, vilket onekligen ger färg åt hans recensioner.

Näsström såg ofta till människan bakom konstverket och sökte publikens förståelse genom att karakterisera olika konstnärers personlighet.Om exempelvis Sven Erixson skrev han:

> "...blir man dock glad, när man träffar på en målare, som har en fond av bred och rejäl mänsklighet bakom den talang han röjer vid paletten. Att Sven Erixson intresserar oss så starkt som han gör måste hänga samman med att han inte bara är 'artiste-peintre' utan också en man med hjärta i bröstet, med djup social ansvarskänsla och med en humanistisk bildning, som gör honom mottaglig för värdena i både litteratur och musik" (ST 18/11 1941).

Om konstnären Ture Bosin skrev han: "en alltigenom kultiverad, försynt och älskvärd konstnär" (ST 16/1 1942).

Viljan att närma sig den publik, han skrev för, kunde även komma fram i beskrivningar av konstgalleriernas besökare:

> "...Inte ens det strålande vackra och varma vårvädret på söndagen kunde avhålla tusentals stockholmare från att besöka museer och utställningar. Det var folk ur alla samhällslager, konstnärer och lekmän, glupska tavelhajar och sådana som bara hade råd att titta och njuta, enkelt och hyggligt folk utan den där dumma fåfängan att trängas på vernissager." (ST 13/4 1942).

Hos Näsström flyter alltså tal- och skriftspråk ofta ihop. Den citerade texten, som beskriver konstpubliken, kunde ju vara hämtad ur en journalfilm från 1940-talet.

Han kunde också vara mycket elak och starkt kritisera den konst, han inte tyckte om. Välbekant är historien om Axel Wallerts utställning på Konstakademien 1928. Näsströms nedgörande kritik blev för mycket för konstnären, som skar sönder en av sina dukar (Schaffer, sid 24). När Näsström 1942 skrev en recension om några utställande konstnärinnor var tonen hård:

> "Och när man tar sig samman och går vernissagerond bland alla dessa damer, visar det sig, att åtminstone halva antalet borde ha dragit sig undan offentlighetens ljuskrets."

och vidare:

> "rena rama horrören och något av de mest hopplöst amatörmässiga, som någonsin hängts på en utställningsvägg här i stan." (rubriken på recensionen var "6 debuterande damer", ST 11/4 1942)

2. Ragnar Hoppe. Inför Nationalmuseums utställning "Unga tecknare" 1940. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

3. Birger Lundqvist: "Gustaf Näsström", teckning, Pressarkivet (RA).

Impressionism i berättarteknik och förmåga att med inlevelse måla stämningar kännetecknade ofta Nässtrom, exempelvis i en recension av Tage Hedqvists utställning i februari 1942:

> "...mjukt och varsamt skildrar han den döende dagern kring jakterna i Sandhamnsbukten eller löser upp några barkskepp på redden i ett skimmer av blekt rymdljus och vattenreflexer, och sommarnätterna över Torekov och Strandhagen ha inspirerat honom till ett månskensmåleri av en så sugande intensitet, att man kommer att tänka på Edvard Munch..." (ST 18/2 1942).

Nässtrom älskade 1700-talet och när han fick anledning skriva om 1700-talskonst blommade hans stil "adjektiven prunkade vid hans lätta hand och hans sonora monologer vaggade oss behagligt på kunskapens Mälarvågor" (Per Wästberg i DN 5/6 1979). När utställningen "Fem gustavianer" visades på Nationalmuseum 1943 formulerade Nässtrom sin recension som en hymn i alexandriner till det gustavianska tidevarvet "den epok, då rosenröda sorgen och amoriners lek kringsvepte kungaborgen, och monarkens krets i festliga gemak gav rum för riddare av snille och av smak..." (ST 4/10 1943; se vidare sid 129).

Näsströms inställning till konstens funktion under kriget sammanföll med övriga recensenters. Han hävdade vikten av, att konsten fick blomstra i onda tider, men han fann ej sällan svenskt måleri under kriget blekt och blodlöst. Han efterlyste en "beredskapskonst", motsvarande den, som kom till uttryck inom litteraturen (Beträffande beredskapslitteraturen, se sid 79 och sid 101). Känslan för det egna landet betonades kontinuerligt under hela kriget. Han ömmade för Finland och han deklarerade sin medkänsla med norrmännen i april 1940 (se sid 152). Pessimism i krigets början ersattes av optimism inför framtiden mot krigets slut. Han kommenterade krigets olika faser mer än någon annan recensent.

Vid tolkningen av de resultat, som min kvantitativa undersökning visar, måste man ta hänsyn till, att Nässtrom inte skrev mer än ett fåtal recensioner under säsongen 1942-1943. Han inbjöds till USA tillsammmans med andra tidningsmän - Sten Hedman från DN, Alfred Öste från SvD, Victor Vinde från GHT och Nils Horney från SocDem - av Office of War Information för att studera "den amerikanska upprustningen". I USA hoppades man, att journalisternas rapporter hem "skulle motverka den defaitism, den benägenhet att vända kappan efter den alltjämt förhärskande nazistiska vinden" (Horney, sid 187), som man ansåg prägla en stor del av svensk opinion.

Under Näsströms frånvaro skrevs konstrecensionerna i ST av Martin Strömberg (17).

Stockholms-Tidningen under kriget

ST präglades av den säkerhetspolitiska linjen och såg kriget som en konventionell maktstrid mellan två stormakter. Enligt tidningen var orsaken till kriget den "onaturliga" förändring i maktbalansen, som inträffat i samband med Versaillesfreden. Segermakterna hade då sökt degradera Tyskland till en andrarangsstat,

något som kunde utgöra en förklaring till den tyska expansionssträvan och eggelsen att hävda sig. Tyskland ville återställa maktbalansen (Nybom, sid 57).

Tidningen var landets största tidning fram till 1941 och ägdes av Torsten Kreuger.

1940 efterträdde Börje Brilioth Ewald Stomberg som chefredaktör. Brilioth var antisemit och antidemokrat och hans sympatier för axelmakterna var mycket tydliga. Chefredaktören medverkade i undantagsfall även som skribent (Nybom, sid 29). Han censurerade också flera ledare (Sundell, sid 252 ff). Brilioths åsikter delades inte - med några få undantag - av övriga medarbetare i tidningen. Ett sådant undantag var kåsören Sven Haglund, "Finn", vars krönikor andades ohöljd nazism och vars artiklar de övriga medarbetarna inte kunde göra någonting åt (18). Endast chefredaktören ägde rätt att censurera. "Finns" verksamhet på ST upphörde 1942 (Sundell, sid 263). Tidningens medelupplaga sjönk märkbart från 1940 till 1941 sannolikt beroende på ST:s politiska hållning.

I likhet med övriga Stockholmstidningar uttalade ST sitt stöd för samlingsregeringens utrikeskurs. Under finsk-ryska kriget önskade man dock en kraftigare hjälp åt broderfolket. Tidningen var även anhängare av ett nordiskt fredsblock och betonade vikten av nordisk samhörighet.

En utrikespolitik, som hade sin udd riktad mot Tyskland, var sålunda inte förenlig med ST:s uppfattning. De in- och utrikespolitiska konsekvenser, som eventuellt kunde tänkas bli följden av en tysk maktexpansion, framstod inte som något egentligt hot mot Sverige.

Det väsentliga och viktiga var, hävdade tidningen, att bolsjevismen ej bredde ut sig, varför svensk utrikespolitik borde följa en handlingslinje i enlighet med denna åsikt (Nybom, sid 68).

Nils Palmgren och Aftonbladet

Nils Palmgren (1890-1955) kom till AB som konstkritiker 1933, då han efterträdde Hans Wåhlin. Palmgren hade varit verksam vid flera andra stockholmstidningar innan han engagerades av AB. Han hade skrivit en doktorsavhandling om kinesisk konst, var amanuens vid östasiatiska samlingarna 1928-1932 och sedan 1931 intendent för den kungliga kinasamlingen (Schaffer, sid 34).

I AB:s redaktion fanns flera medarbetare från det nedlagda Stockholms Dagblad t ex Maud Adlercreutz, "vis och välskrivande", Teddy Nyblom (musikskribent), Sixten Ahrenberg (kåsör och nöjesreporter) och Harriet Kusoffsky (balett och teater). Chefredaktören P G Peterson skrev, förutom ledare, själv teaterrecensioner efter det att John Landquist lämnat tidningen 1937 för en professur i Lund (Sörmark, sid 31).

Palmgren visade i sin konstkritik stort intresse för och skrev engagerat om den romantiska tendensen hos de unga konstnärerna. Han myntade begreppet "Tingens romantiker" (jfr sid 19). Som Näsström kände han inför recenserade konstverk ofta stark inlevelse i vederbörande konstnärs arbetssätt och egen karaktär. Han kunde för läsarna berätta, hur målningarna skapats:

"...Ett tungt och naivt temperament arbetar här med pensel och färg som med jordredskap. Penseln träffar duken, som vore den en slaga, i rappa, våldsamma, parallella stråk eller plöjer fåror och lägger upp tiltor - man tänker på van Gogh - som vore den en plog. Av färgen ångar det lantligt fräna dofter, det röda flammar som i blixtbelysning, och de gröna och blå tonerna få något kallt och obarmhärtigt över sig. Flyckt tar sannerligen inte i sina penslar med silkesvantar och parfymerar ingalunda sin kolorit. Men trots all denna jordbundenhet övertygar mig dock utställningen, att mannen bakom verket är en målare, visserligen av sällsynt rustikt snitt men en konstnär med äkta känslor." (om Manfred Flyckts utställning, AB 17/9 1942. Rubriken var "Full fräs på konstfronten").

Han såg en "konstnär med äkta känslor" bakom verket. Inför Martin Åbergs måleri sökte han än mer ingående beskriva konstnärens karaktär och personlighet:

"Son till en den gamla tidens fattiga, djupt religiösa och med hänförelse arbetande skollärare har han som barn insupit en mänsklig idealitet, vilken han lyckats bevara som kärnan i sin person och som drivkraften i sitt konstnärliga skapande. Det finns något kristallklart, barnsligt och renhjärtat hos människan, vilket speglar sig i måleriet. Han betraktar naturen som klädnaden för ett transcendentalt liv. Guds ansikte skiftar - därför kommer våren smygande över slätter, skogar och hedar som ett harpospel, vilket sakta stiger till en orkesters mäktighet. Därför ler morgonrodnaden, därför urladdar sig åskvädret, därför ryter vinterstormen." (AB 23/3 1942. Rubriken var "Martin Åberg, målaren - diktaren").

Med inlevelse kunde han också skildra den vernissagestämning som härskade "en lördagsmorgon några timmar innan publiken släpps in":

"En vernissagerond i dagens Stockholm en lördagsmorgon några timmar innan publiken släpps in har sin alldeles säregna stämning. Hur ojämna utställningarna än kunna vara, blir den dock nästan alltid en upplevelse.

Medan man vandrar genom de olika lokalerna och i pauserna mellan dem får en nypa frisk luft och ett stycke rörlig Stockholmsvardag, går det dock upp för en, att livet är något annat än krig och förödelse, bombraider, torpederingar och genombrott av fronter.

Och ändock är det så mycket av banala sysslor som passerar revy. Man snubblar över skurbaljor, boningsapparater och dammsugare. Man halkar på våta golv och i nyutströdd sågspån. Man stör konstsalongens chefer och konstnärerna, febrilt sysselsatta med tavelhängning, nummeruppsättning och korrekturläsning i sista ögonblicket. Man upptäcker, att den ene konstnären är en ordningsmänniska och

4. Otto G Carlsund. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

systematiker, medan den andre är en nonchalant bohem. Den ene är ett lejon på blomsterarrangemang, medan den andre är fenomenal på skön hängning.

Det surrar av olika meningar om detaljerna, det slår i dörrarna, fruar, fästmör och vänner titta in, gå granskande utefter väggarna, hjälpa till ett tag där det behövs, gratulera och försvinna igen. Här och där anar man lite rampfeber. Förväntningarna äro spända. Plåga och glädje blandas i olika doser. Allvaret är närvarande men också en begynnande högtidsstämning." (AB 22/2 1942).

Något intresse för funktionalismen hade han inte. Han ansåg den vara stillös och att den bröt mot svensk tradition (Schaffer, sid 34). Han accepterade dock den abstrakta konsten även om han inte helhjärtat stödde den. I en recension av en Svensk-Franska Konstgalleriets utställning med fransk och svensk abstrakt konst i september 1942 utvecklade han sina tankar om den abstrakta konsten :

FARVÄL *TILL DET* ABSTRAKTA!

Ett apropå till en kubistisk utställning hos Svensk-Franska.

Av fil. dr Nils Palmgren.

I ett lilla pigga företal till en nyss öppnad utställning i Svensk-Franska Konstgalleriet har den intellektuelle *frifrassaren*, den stridbare gascognaren i svensk konstjournalistik, Otto G. Carlsund, presenterat sin egen dyrkade riktning inom måleri och skulptur, den abstrakta konsten, som vår egen tids stil. Carlsund har funnit dess rötter "i det andliga och materiella livets kaotiska tillstånd" i vår tid. Dess bilder hämtas "ur den sinnesförvirrade värld, som skapas av spänningarna mellan mammon och fattigdom, tro och skepsis, lugn och hets, lycka och olycka". "Darför ha konstnärerna kallats galna av en publik, som inte märker, att den själv är det."

Jag är inte fullt säker, att Otto G. har rätt, eller kanske hellre jag är övertygad om att detta är endast en sida av saken och säkert inte den viktigaste.

Västerlandets väg från renässansen till nu i konsten har gått uppenbart parallell med dess erikagata inom de exakta vetenskapernas revir. Varje vinning på det ena hållet, har återverkat på det andra. Även konsten har siktat in på ett fullständigt erövrande och bemästrande av verkligheten. Detta är i motsats till Österlandets en väg inifrån-utåt, en väg som för konstens del måste och också har slutat i en akademisk illusionism, där det framför allt gällt ernåendet av en teknisk skicklighet, att på en bildyta eller i en skulptur fasthålla verkligheten, till och med nuets rörliga verklighet.

Den stund måste komma då denna illusionism hade fullföljt sin linje in absurdum och antligen sent omsider stötte på en vägg. Då tvingades man att vända till systemet utifrån-inåt. Då tvingades man att slå sönder verkligheten och att av de sönderlagna delarna börja bygga upp något endast ur manniskans egen andliga konstitution skapat. Då uppfann man, därtill nödd och tvungen, arbetsmetoderna och termerna abstrakt konst, kubism, konstruktivism, surrealism. Dessa konstnärliga riktningar ha, enligt min tro, inte blivit till på grund av vår tumultuosa mänskliga situation utan på grund av vår inre logik, vårt äkta sinne för det abstrakta, den fullt rimliga tilltron till det konstruktiva i vår natur och slutligen vår längtan till harmonier och symfonier, vilka helt tillhöra vår egen uppfinning.

När Otto G. Carlsund i samma företal betraktar denna utställning i Svensk-Franska Konstgalleriet som "en svanesång över en liten del av den frihet vi barn av det tjugonde seklet inbillade oss äga", ser han, tror jag, på för kort sikt. Genom alla åren alltsedan 1910-talets början, då den första försiktiga Lhoteska kubismen kom till, då Delaunay avbildade katedraler och eiffeltorn, storstan sammanbrast i ruiner, och då Kandinsky och Archipenko uppfunno idealen det absoluta måleriet och den kubiska skulpturen, har den abstrakta konstens omedelbara undergång förutsagts av reaktionära borgare, som nu äro döda, av sterila akademiker, som nu äro byster i gips, sten, marmor och brons, av målare, som bara hade färgen i ögat och ännu äro förblindade av den.

Min tro är: inga dekret, inga tvångslagar för myrsamhället, inga likriktningar av vad slag det månde vara, inga tillfälliga hegemonier kunna ta död på det, som direkt har sprungit ur manniskan själv. Den abstrakta konsten är den ena sidan av det fria skapandets medalj och lika nödvändig som den andra sidan. De människor, som inte förstå detta, äro inte galna utan endast okunniga. Men det finns upplysning!

*

Svensk-Franska Konstgalleriets abstrakta utställning hösten 1940 har det tillfälligas karaktär och saknar varje spår av pedagogisk ledning, vilket kanske är synd från en sida sett — men den är trots detta både vacker och intressant.

Den ger en återblick på en hel epok av abstrakt skapande — det är utan överdrift en halv manniskoålder: 1910—1940.

Den ger de stora franska monstren — målare och mästare, de flesta födda under 1850-talet — ganska knapphändigt ibland, mera åskådligt i andra fall.

Där är Lhote, han som började och uppfann den första teorin i västficksformat, men som, när det kom till kritan, inte var någon stor konstnär.

Där är Fernand Léger, konstruktiv mästare och klassisk kubist, en manligt stark och oförgänglig konstnär, Picasso, valdig, hetsig, något av demon och oandlig som målare, Braque, en fin färgens musiker, en den absoluta skönhetens tolk, konstnär hur han än beter sig. Där är Juan Gris, artiste peintre i sanning, lugn, ljuvlig, Henri Hayden, spelande med ytor och fakturer som om han spelade på violin, Roger de la Fresnay monumentalare än de andra, Picasso undantagen, en stor kompositör i kroppar och former (se utställningens "Baigneurs"), André Masson med sin sällsamt klingande palett i dur och sin svingande, dramatiska linje, Jean Metzinger med sin rikt fasetterade form, splittrad som vore den sedd genom en masterligt slipad diamant, Amédée Ozenfant med sin ädla stoffverkan.

"De tre kamraterna" av Fernand Léger.

Detta är den ena sidan av utställningen och den viktigaste.

Så komma svenskarna, knapphändigt företradda, splittrade i installningen, tillfälligt experimenterande, ofta lydiga lärjungar, sällan energiska, sällan självständiga:

John Sten redan färdig 1913 med ett försiktigt kubistiskt arrangemang, duken "Modellflickor", för övrigt fint måleriskt genomarbetad.

Georg Pauli kantig och black i färgen Lhote-pastischor.

Otte Sköld, Metzinger-betonad kubist, fångad framför allt av det rytmiska, duv men levande i färgen under denna period.

Gösta Adrian-Nilsson, något av en paradox, ett eldsprutande nordiskt berg.

Otto G. Carlsund genomförd kubist och konstruktivist, klar och teoretisk.

Axel Olsson, Archipenko-betonad, materialintresserad.

Christian Berg, en krustalliklar plastiker.

Eric Grate, en plastisk mystiker.

*

Jag har aldrig till nu varit med om ett så vackert arrangerat, så i grund och botten lovande och aktuellt gravöl.

Beror det måhända på att det till slut rör sig om en levande begravan?

"Kvinna vid fönstret" av Juan Gris.

AB 9/9 1940 Nils Palmgren: "Farväl till det abstrakta".

Aftonbladet under kriget

För AB, såväl som för ST, framstod kriget som en fortlöpande maktkamp mellan nationer. Man borde aktivt deltaga i denna internationella maktkamp, eftersom det var livsfarligt för den nationella säkerheten att förlita sig på en fungerande maktbalans. Genom viljan att expandera visade man däremot livskraft och existensberättigande (Nybom, sid 90-91). AB representerade alltså, den "expansionspolitiska linjen". Man accepterade också en omsvängning i maktbalansen, så att Tyskland erhöll hegemoni på kontinenten (Johansson, Alf, sid 335). AB var starkt antikommunistisk men i avseende å Finland närmast antiaktivistisk (Johansson, Alf, sid 287).

AB var i upplagehänseende en av Sveriges största tidningar men dess politiska inflytande torde ha varit ringa. (Johansson, Alf, sid 287).

Om Palmgrens åsikter sammanföll med AB:s, kan man inte utläsa av hans verksamhet i tidningen. Som de övriga kritikerna förde han knappast samman konst och politik (konfirmerat i intervju med Ulf Hård af Segerstad 1983). AB:s politiska ideologi kan dock ha medfört viss politisk medvetenhet hos Palmgren.

Ett flertal av Palmgrens artiklar från Tyskland 1939 torde ge en bild av hans inställning till konstlivet i Tredje riket. Han redogjorde för den nya tyska arkitekturen, i AB på våren 1939. Han skrev sålunda fem artiklar om byggnadsverksamheten i Berlin, München och Nürnberg. Han omnämnde vidare det goda mottagande, han fick vid besöket. "Att jag har blont hår, blå ögon och ljus hy betyder tydligen en hel del för öppenhjärtigheten. Nästan i varje fall konstaterar man med någon fras att jag är arier och german, och även uppenbart svartmuskiga män falla härvid i extas över 'det riktiga blodet'." (AB 29/5 1939).

Palmgren imponerades av den omfattande byggnadsverksamheten. Han hade aldrig tidigare mött en så hänsynslös omdaning av en stad, som den i Berlin var föremål för:

> "Man måste falla till föga för prestationernas sällsamma kraftuppbåd och fanatiska genomförande, men man undgår att värmas i hjärtat så som inför ett grekiskt tempel eller en liten attisk gravvård. Ares, krigets gud, härskar mer än Athene och Apollon". (AB 7/6 1939)

Arkitekturen var kanske något hotande, men han såg den trots allt som en möjlig väg ut ur funktionalismen "som vi här hemma offrat så mycket åt." (AB 10/6 1939). Om de nya "kraftfullare, kärvare och mer balanserade ideal" han fann i tysk byggnadskonst skulle "ge världen en sporre till en ny ädel arkitektur" tyckte han dock, att det var för tidigt att yttra sig om (AB 10/6 1939).

Nationalism färgade hans artiklar särskilt i början av kriget och han poängterade det värdefulla i det svenska arvet. Han fann i det fornnordiska en källa av kraft och inspiration. Detta fornnordiska intresse delade han med övriga recensenter (jfr sid 120 f). Palmgren engagerade sig också för Finland och beundrade dem, som bidrog med hjälp till Finland under vinterkriget. Pessimism framkom i början av kriget dock parad med en viss optimism.

Övriga konstskribenter

Förutom de ovan angivna konstkritikerna fanns det självklart andra skribenter, som behandlade svenskt måleri under den tid, som det här är fråga om. Nedan följer en kortare presentation av några av dem och de tidningar, de arbetade i. De är emellertid inte medtagna i min kvantitativa analys, då de inte kontinuerligt medarbetade i en och samma tidning under krigsåren.

Otto G Carlsund och Aftontidningen

Otto G Carlsund (1897-1948) "den intellektuelle frifräsaren, den stridbare gascognaren i svensk konstjournalistik" (Palmgren i AB 9/9 1940) var både konstnär och kritiker. Han engagerades av AT 1942 i samband med tidningens start. Han hade tidigare varit verksam i flera kulturtidskrifter. Åren 1941-1945 drev han en egen tidskrift *Konstvärlden*. (Rörande Carlsund som kritiker, se Schaffer, sid 42 f).

AT hade startats av LO - det var en kvällstidning, som skulle konkurrera med AB och utgöra ett politiskt alternativ till denna nazistvänliga tidning. Stig Ahlgren var dess chefredaktör. Redan från starten hade man en särskild kulturavdelning där Carlsund skrev konstkritiken.

Carlsund hade introducerat kubism, purism och tidig surrealism i Sverige. Han propagerade för abstrakta stilideal och var inte intresserad av kolorism och färgromantik som omhuldades av Nässtrom och Johansson. Inte heller tysk expressionism fångade honom. Den betraktade han som ett uttryck för "tysk slampighet". Han uppskattade Halmstadgruppen. Som kritiker bedömde han alltid de tekniska kvaliteterna i konstverken och lät dem ligga till grund för sina värdeomdömen (Schaffer, sid 42-43). Carlsund var ofta från i sina uttalanden men också positivt spontan. Han kritiserade starkt nazismen och kände viss samhörighet med de s k entartet-konstnärerna (se hans kritik av John Landquists åsikter sid 56 f).

Per-Olov Zennström och Ny Dag

Per-Olov Zennström (1920-1977) var konstnär men lämnade utbildningen vid Konsthögskolan för att ägna sig åt författaryrket. 1940 började han skriva i Ny Dag under pseudonymen Georg Rosén. 1943 inrättade Ny Dag en fast kulturredaktion, för vilken Per-Olov Zennström anställdes som redaktör. Han skrev inte enbart om konst och de konstrecensioner, han publicerade under kriget var relativt få. De behandlade ofta enstaka konstnärer. Den samtida svenska konstnär, han tycks ha uppskattat mest, var Albin Amelin. Han var kritisk mot den genikult, som han ansåg de borgeliga kritikerna bedrev och gav bl a uttryck för den åsikten i en anmälan av Nationalmuseums utställning "Fem gustavianer":

> "Låt oss för omväxlings skull dubba en konstnär till geni även i Ny Dag. Vi kan göra det med desto bättre samvete som vederbörande inte är att söka hos 'Stenmans dotter', 'modern konst i hemmiljö' eller någon an-

nan av de salonger i vilka dagens storheter framträder och uppspåras av talangskouterna Palmgren, Näsström et consortes." (Ny Dag 31/10 1943)

Han var övertygad om, att den svenska konst, som visades på Stockholmsgallerierna år 1943, inte skulle ägnas några minnesutställningar av typ "Fem gustavianer":

> "Detta om fem gustavianer. 150 år efter deras död är det, bara genom att från Nationalmuseum företa en snabbtur till de salonger där röda 'såld'-lappar i dag regnar över 'modern konst', lätt att konstatera att den konst och den kultur som efterträdde gustavianernas, även den är mogen för en minnesutställning. Men vi behöver med all säkerhet inte frukta att på en kommande sådan återfinna de alster som i dag under pekoralistiska basunstötar i press och reklam förs till torgs." (Ny Dag 31/10 1943).

Ny Dag följde den antinazistiska linjen. De fascistiska staterna Tyskland, Italien och Japan betraktades som "krigsanstiftare". Storkapitalisterna i Tyskland såg i kriget en möjlighet att få ökade profiter genom en aktivistisk utrikespolitik, som kunde avleda det inre missnöjet i landet (Åmark 1973, sid 52-53). Ny Dag ansåg att såväl inrikes- som utrikeskonflikter uppstod genom de härskande klassernas ekonomiska intressen och att de ekonomiska förhållandena var bestämmande för politikens utformning (Åmark 1973, sid 55).

Emmy Melin och Arbetaren

Den syndikalistiska Arbetaren hade startat 1922 och haft veckotidningen Syndikalisten som sin föregångare. 1928 blev Albert Jensen tidningens chefredaktör. Han var vid sidan av Torgny Segerstedt i GHT och Ture Nerman i Trots Allt! en av de främsta kritikerna av Tyskland och nazismen i svensk press. Permittenttrafiken fördömdes hårt. 1940 blev Arbetarens utgivare Birger Svahn ådömd tre månaders fängelse för att tidningen publicerat ett upprop om blockad av nazityska fartyg i alla neutrala länder (En fri tidning. Arbetaren..., sid 71).

Arbetaren hade inte någon fast kulturredaktion förrän 1945, då Stig Dagerman tillträdde som kulturredaktör. Tidningen bedrev emellertid en aktiv kulturbevakning även under 1940-talets första år. Caleb J Anderson, Stig Carlson, Axel Liffner, Artur Lundkvist, Ivan Oljelund och Karl Vennberg var sålunda några av tidningens litterära medarbetare (En fri tidning. Arbetaren..., sid 102). Emmy Melin, redaktör på tidningens kvinnosida, skrev även om konst (En fri tidning. Arbetaren..., sid 109-110). Hennes socialistiska grundsyn låg till grund för hennes val av ämnen. Se exempelvis en artikel om Suzanne Valadon och Maurice Utrillo 11/9 1939 ("Mor och Son. Två konstnärsöden") och artikeln "Frigörelse! Revolt och konstnärsskap - en studie över Flora Tristan och Paul Gauguin" 2/10 1939.

Från och med hösten 1942 skrev Emmy Melin regelbunden konstkritik i Arbetaren under rubriken "Konst", i regel torsdagar eller fredagar. Hennes åsikter om

konstens funktion under krigstid klarlägges i flera artiklar. Hon konstaterade, liksom övriga recensenter, att kriget knappast påverkat konstnärerna och hon ansåg det var riktigt att "de inte låtit sig lockas att förvandla måleriet till beredskapspropaganda (Arbetaren 14/10 1943). Hon menade, att, även om idyllen präglade måleriet, innebar detta inte att konstnärerna drog sig undan sin solidaritet med "barbariets olyckliga offer":

> "Om Färg och Formgruppens målare över lag kan sägas att deras konst nu står i rikaste blomning, mångsidigt individualiserad och tekniskt driven. Att de flesta av dem är idylliker, betyder därför inte att de slutit ögonen för det mörka och olycksbådande och fruktansvärda i tiden. Sin solidaritet med barbariets olyckliga offer har våra konstnärer visat vid flera tillfällen, och i konsten kan sol och skugga vara två sidor av samma sak!" (Arbetaren 14/10 1943).

Erik Blomberg, Gunnar Ekelöf och Artur Lundkvist

Förutom dagspressens konstkritiker fanns även författare, verksamma som konstanmälare och kritiker i tidningar och tidskrifter. Bland dem, som verkade under krigsåren, kan nämnas Erik Blomberg, Gunnar Ekelöf och Artur Lundkvist.

Erik Blomberg (1894-1965) uppträdde som konstkritiker alltsedan 1920-talet vid sidan av sin verksamhet som diktare. Från att ha skrivit strängt personliga dikter vid 1920-talets början, tog han senare alltmer upp sociala problem. Detsamma gällde hans konstkritik, som alltmer tog form av kultur- och samhällsanalyser. I slutet av 1920-talet inträdde han som medlem i Clarté och lämnade den borgeliga pressen för att skriva i SocDem. Blombergs verksamhet i denna tidning upphörde emellertid under andra världskriget, beroende på att hans politiska åsikter inte överensstämde med tidningens (Zetterström, sid 11). Margareta Zetterström har i sin studie över Blomberg omnämnt de svårigheter, som drabbade honom under kriget. Hans starka antifascism och hans försvar av den svenska neutraliteten under krigsåren ledde till att flera tidningar stängde sina spalter för honom.

Även tidskriften *Konstrevy*, som utgavs av Bonniers förlag, tycks ha vägrat att publicera vissa artiklar av honom på grund av hans starkt politiska åsikter i dessa. I Finlandsfrågan ansågs han vara alltför Sovjetvänlig. (Zetterström, sid 101-106).

Blomberg var medredaktör i Carlsunds tidskrift *Konstvärlden*. Han publicerade artiklar om Pierre Bonnard och Karl Nordström (*Konstrevy* 1939), Hilding Linnqvist (*Konstrevy* 1940), norsk samtida konst (*Konstrevy* 1941), Carl Fredrik Hill (*Konstrevy* 1943) Olof Sager-Nelson (*Konstrevy* 1944) och om konst och kritik (*Konstvärlden* 1941) (19).

I *Konstrevy* medverkade både Gunnar Ekelöf och Artur Lundkvist.

Gunnar Ekelöf, som i sin diktning var starkt påverkad av den franska surrealismen, fängslades även av det surrealistiska måleriet. Under krigsåren publicerade han bl a artiklar om Eric Grate (1943), Torsten Billman (1942) och Ragnar Sandberg (1944).

I artikeln "Konstnärerna och kriget" publicerad i *Konstrevy* 1941:3, pläderade han för konstnärens rätt att stå fri och i sin konst inte låta sig påverkas av yttre samhälleliga faktorer. (se sid 84).

Artur Lundkvist var liksom Ekelöf intresserad av surrealismen, vilken han presenterade i tidskriften *Karavan* (1934-1935) och senare i essäboken *Ikarus' flykt*, 1939. I den senare introducerade han Picassos "Guernica" för den svenska publiken - en redogörelse för verkets tillblivelse och en ingående analys av dess symbolspråk.

I *Konstrevy* skrev han om Halmstadgruppens medlemmar (1939), de danska modernisterna ("Konkreta skandinaver" 1940:2) och Bror Hjorth (1943) (20).

KONSTHANDELN

Goda tider för konst

Handeln med konst ökade och utvecklades i hög grad under krigsåren. Detsamma gällde konstutställningarna.

Dessa fenomen togs upp till behandling i ett flertal artiklar i olika publikationer. Kritikerarbetet blev härigenom alltmer omfattande och betungande.

Man diskuterade orsakerna härtill. Man frågade sig också, om konstens kvalitet skulle bli lidande till följd av den stora efterfrågan. Konstnärerna kunde, sade man, frestas att anpassa sig alltför mycket till den publik, som tycktes kräva en "lättillgänglig" konst.

Palmgren sammanfattade läget i en recension i AB i november 1941. Han var i stort sett nöjd och såg med tillfredsställelse, hur intresset för och behovet av konst hade ökat. Han frågade sig om det var en krisföreteelse att utställningsverksamheten var så intensiv och publiken så stor:

> "Helt säkert gör en fallande köpkraft hos penningen och den därmed sammanhängande rädslan för en allt snabbare inflation en hel del. Och något, kanske ganska mycket, får väl skrivas på krigets konto. Medborgarna i ett till sitt innersta väsen neutralt och civiliserat land stå inte ut med att höra det krigiska larmet i all oändlighet. Intresset för nederlag och segrar på det ena och andra hållet slappas av. Både själar och hjärtan begära till slut en andlig kompensation och taga helt naturligt ut den hos de sköna konsterna, hos musik och skådespelarkonst, hos litteratur, hos måleri och skulptur.
>
> Men detta räcker nog ändå inte som förklaringsgrund till ovan antydda fenomen. Saken är nog till slut också den, att intresset och behovet av konst har sjunkit djupare ned i folket." (AB 10/11 1941).

Publikens ändrade karaktär togs upp till behandling även av andra recensenter.

Carlsund poängterade sålunda i en artikel i *Konstvärlden* 1942 att intresset hade nått "nya breda folkskikt" beroende på den intensiva "propaganda" som gjorts för konst under de sista tio à femton åren. Han jämförde med förhållandena under första världskriget, då efterfrågan på konst varit kraftig, beroende på spekulationsköp av "gulascher". Nu var det annorlunda:

> "Nu köps det konst av gemene man, löntagare av alla grader och schatteringar. Det är småsamlare, och de köpa mer av intresse för konsten själv, eller av behov att smycka sina interiörer, än på spekulation. Att detta intresse förefinns beror på den intensiva propaganda för god konst som gjorts under de sista tio a femton åren. Härvidlag ha offentliga och privata institutioner gått hand i hand och hjälpts åt att bygga

upp en solid grund för sund konstförståelse, dels genom goda utställningar, dels genom föredrag och populära småskrifter. Men också dags- och fackpresskritiken har haft sin stora betydelse i sammanhanget. Denna samarbetande propaganda har väckt och spritt intresset, den har fört med sig en rikligare produktion, ett livligare utställningsliv, och kanske också en rimligare prispolitik". (*Konstvärlden* 1942:15).

Konstnärerna själva diskuterade konjunkturerna. I en icke signerad redaktionsartikel i KRO:s medlemsblad 1942:3 uppmanades medlemmarna att inte ta fenomenet med de goda försäljningssiffrorna till intäkt för alltför långtgående slutsatser om konstnärernas framtida inkomstmöjligheter. De många konstköpen var ofta spekulationsköp, och köpen gällde ofta äldre konst eller "nyare konst vars frambringare redan lämnat det jordiska":

> "Vet någon egentligen var svensk konst av i dag står? Veta de svenska konstnärerna, var och en enskild, var de stå? Främmande länders konst se vi knappast till och inom landet svämmar det över av separatutställningar och smärre grupputställningar. Nya namn dyka upp i en utsträckning, som kanske rentav något hejdat kritikens utnämningar av nya snillen. Över det hela börjar breda sig en stämning av något ganska enahanda, eftersom man inte så noga kan skilja den ene separatutställarens särtyp från den andres, låt vara att de slagit sig ned på var sin sida om gatan." (KRO:s medlemsblad 1942:3)

"*En ny utställning var 36:e timme*"

För att ge en uppfattning om, hur omfattande konstintresset i Stockholm var under krigsåren, redovisas nedan utställningsverksamheten, baserad *dels* på Carlsunds statistik 1941 och 1942, *dels* på min undersökning av recensionsmaterialet i dagspressen 1939-1945.

Carlsund har gjort ett överslag över antalet utställda konstverk under en höstvecka 1941. Han fann, att i ett tjugotal utställningslokaler visades sammanlagt ca 3 000 konstverk:

> "I dag finns det över tjugotalet lokaler i vilka konst samtidigt visas, alla pocka på intresse, och i detta runda tjog äro ändå varken privata ateliervisningar, eller permanenta konstinstitutioner, såsom exempelvis Nationalmuseum, Thiels galleri, Stadsmuseet, Stadshuset, Slottsmuseet,Stockholms högskola o.d., medräknade. Vid ett hastigt överslag av de utställningar som pågå i skrivande stund summerar jag ihop c:a 2.750 katalognummer konst, tavlor, skulptur, teckningar och grafik, vilka tillsammans med konstföreningens 370 nummer, visa att man under ett avsnitt i högsäsongen bör ge sig tid att beskåda och bedöma drygt 3.000 alster av svensk konstflit. Om någon vecka blir det en högre

siffra. Då kommer minnesutställningen efter Albert Engström att vara i gång, och enbart den kommer att presentera c:a 1.000 nummer. Härmed slås sista decenniets rekord." (*Konstvärlden* 1941:16)

1942 återkom Carlsund med en mer genomarbetad statistik. Han räknade alla utställningar från våren 1942 och fick fram följande: 100 utställningar under perioden januari - juni 1942 (varav 62 separatutställningar), 1 125 utställande konstnärer och sammanlagt 9.866 utställda konstverk:

	antal utställningar	varav separata	antal utställare	antal konstverk	varav separata
Grupp I					
Nationalmuseum	3	2	128	1689	1300
Konstnärshuset	9	9	9	695	695
Färg & Form	9	6	46	685	487
Gummesons	9	5	38	714	386
K. i Hemmiljö	8	7	32	642	541
De Unga	8	7	16	606	508
Gal. Moderne	7	4	37	739	426
Svensk-Franska	5	1	99	541	98
Holmquist	4	4	4	194	194
Rålambshof	4	2	12	205	96
Brunkebergs	4	4	4	201	201
Variant	2	2	2	70	70
Operafoyern	2	1	31	120	50
Fritzes	1	1	1	80	80
Paletten	1	1	1	60	60
Nord. Galleriet	1	1	1	50	50
S:t Lucas	1	1	1	100	100
Privata	4	4	4	143	143
Summa	82	62	466	7534	5485
Grupp II					
Akademien	1	—	20	303	—
H. S. B.	1	—	81	394	—
Bromma	1	—	95	201	—
Sthlms Högskola	1	—	25	61	—
Hantverksinst.	1	—	91	91	—
Gösta Stenman	1	—	91	94	—
Summa	6	—	403	1144	—
Grupp III					
Diverse	12	2	256	c:a 1188	154
Grupp I	82	62	466	7534	5485
» II	6	—	403	1144	—
» III	12	2	256	1188	154
*Summa**	100	64	1125	9866	5639

(21)

Fig 2 Otto G Carlsund: Statistik över utställningsverksamheten i Stockholm 1941. Ur Konstvärlden 1942:15.

Det öppnades en ny utställning var 36:e timme enligt Otto G Carlsunds beräkningar.

Min beräkning av konstutbudet baseras på *undersökt recensionsmaterial.* Carlsunds och min undersökning är alltså ej direkt jämförbara. Antalet utställningslokaler ökade från 41 1935 till 76 1945 (se fig. 3). Antalet utställningar under krigsåren är 843, dvs i genomsnitt 145 per år. Under perioden har jag registrerat 607 separatutställningar. Av undersökningsmaterialet framgår även, att vissa gallerier omnämndes upp till drygt 300 gånger, medan andra bara förekom ett fåtal gånger. Det förefanns alltså en stor skillnad mellan de olika lokalernas utställningsfrekvens.

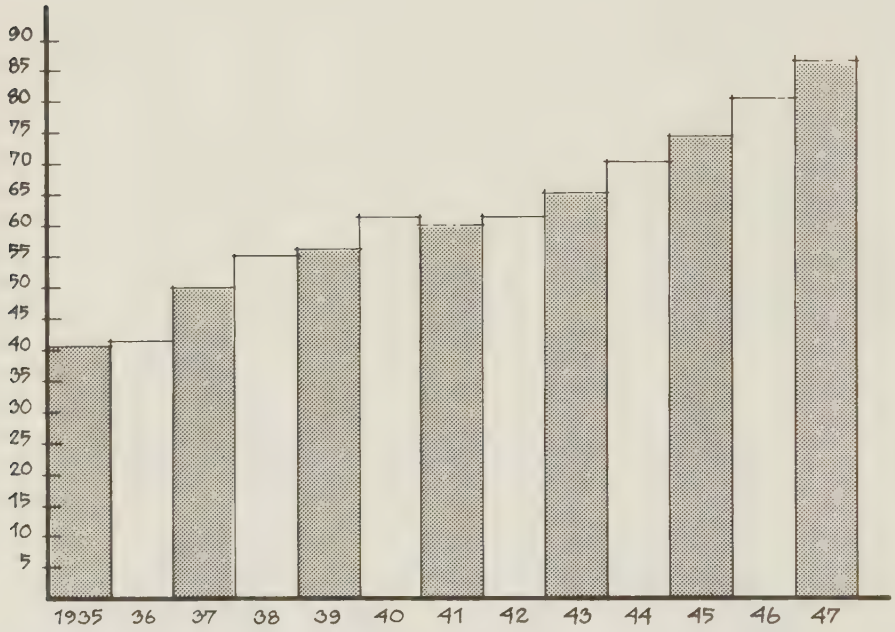


Fig 3 Konstsalonger i Stockholm. Källa: telefonkatalogen i Stockholm 1935-1947.

Utställningsutbudet var dock stort, och det var för konstanmälarna en väsentlig fråga, som diskuterades oavbrutet under krigsåren (22).

Som komplement och en illustration till ökningen av konstutbudet hänvisas till resultatredovisningarna för några konstgallerier, som arbetade i aktiebolagsform och vars årsredovisningar därför varit tillgängliga för mig, nämligen (fig 4):

1. Svensk-Franska Konstgalleriet AB
2. Färg och Form AB
3. De Ungas Salong AB
4. Holländsk konst AB/Haglunds konstsalong
5. Bukowskis Konsthandel AB

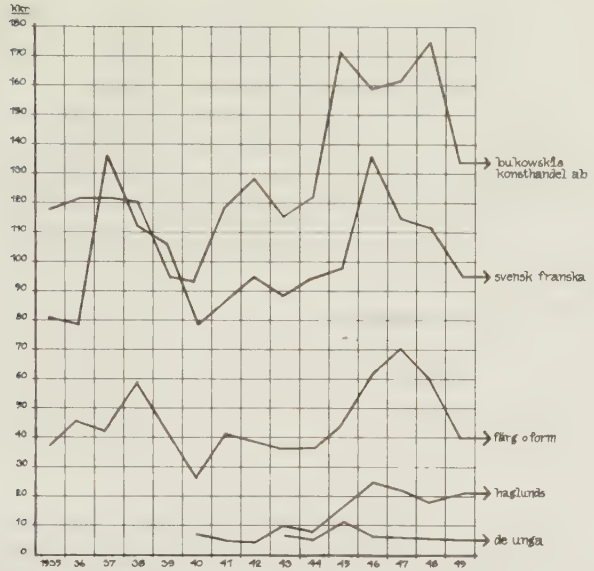


Fig 4 Årsredovisningar för Bukowskis Konsthandel AB, De Ungas Konstsalong AB, Färg och Form AB, Haglunds Konstsalong AB och Svensk-Franska Konstgalleriet AB.
Försäljningssiffrorna är hämtade från vederbörande bolags vinst- och förlusträkningar. Siffrorna har korrigerats med hänsyn till levnadskostnadernas förändring. Levnadskostnadsindex tagna ur Karl Erik Forsströms Det ekonomiska livets mätare , Sthlm 1966, varvid 1935 valts som basenhet. Av diagrammet framgår att efter en nedgång i omsättningen efter krigsutbrottet 1939 var tendensen stigande under hela kriget med en mindre tillbakagång 1943.

Vad såldes?

Det förelåg ett behov av att placera pengar i värdesäkert papper under kriget (*Tidens konsthistoria*, del III, sid 613). Man kan då fråga sig, om all den konst, som ställdes ut, kunde anses representera "säkra föremål" eller om detta endast gällde för äldre, redan etablerad konst. Enligt KRO (jfr sid 48) var det i första hand äldre konst, som såldes, men alla de nya gallerier, som växte upp under krigsåren - och som presenterade unga och/eller mindre kända konstnärer - vittnar om, att det inte endast var äldre konst, som var attraktiv.

Intresset för modern svensk konst kan klart skönjas i de privata konstsamlingar som presenterades i inventeringsverket *Konst i svenska hem*, som utkom 1942. I verket ingick 1 096 samlingar "innehållande målningar och skulpturer från 1800 till våra dagar" Av de konstnärer, som var verksamma under krigsåren, var följande de mest representerade:

Albin Amelin, Curt Clemens, Carl Eldh, Sven Erixson, prins Eugen, Isaac Grünewald, Eric Hallström, Oscar Hullgren, Ivan Ivarson (död 1939), Einar Jolin, Carl

Kylberg, Rikard Lindström (död 1943), Hilding Linnqvist, Carl Milles, Axel Nilsson, Nils Nilsson, Helmer Osslund (död 1938), Arthur Carlsson Percy, Patrik Reutersvärd, Ragnar Sandberg, Otte Sköld och Martin Åberg.

Ett flertal av dem ställde ut mer än en gång under krigsåren och var föremål för konstkritikernas stora uppmärksamhet. Observeras bör dock, att de konstsamlingar, som presenterades i *Konst i svenska hem* var godtyckligt valda. Man kan inte heller utläsa när samlingarna tillkommit. Därmed får materialet endast tjäna som ett riktmärke för vad som under krigsåren kan ha ansetts vara mest attraktivt av svensk konst.

Konstpubliken

Publiken efterfrågade en "lättillgänglig konst". Den konst, som ställdes ut under kriget var "okontroversiell" (*Tidens konsthistoria*, del III, sid 614). Att döma av utställningarna under krigsåren förelåg inte något direkt intresse för "krigskonst" på gallerierna. Det är lätt att ledas till slutsatsen, att konstnärerna i stor utsträckning tog vara på det rådande konstintresset och målade sådant, som gallerierna och konstpubliken ville ha.

Publiken hade blivit större (23). Carlsund har framhållit, att konst köptes av "gemene man" och Palmgren, att "köparna höra ofta nog till de mindre inkomsttagarna" (AB 10/11 1941). Motiven bakom konstköpen kan naturligtvis ha varierat. Det fanns säkerligen de, som enbart sökte investeringsobjekt, andra som förenade investeringsintresset med ett uppriktigt intresse, och det fanns de, som endast gjorde känslomässiga köp.

Konsthandlaren Gösta Olson har i sina memoarer (*Från Ling till Picasso*, 1965) givit sin bild av konstpubliken. Han framhåller, att i regel köpte man både med "öronen och ögonen":

> "Jag brukar roa mig med att indela folk som köper konst i tre kategorier. En grupp utgörs av dem som köper konst med öronen, det vill säga uteslutande förvärvar vad de av andra har hört är köpvärdigt och fint. Nästa kategori, som är den vanligaste sorten, är den som köper med öronen och ögonen. De köper sådant som de tycker om och tilltalas av, men samtidigt låter de sig influera - mer än de själva vill medge eller ens är medvetna om - av en konstnärs framgång och rykte. Den tredje och sista kategorin är den mest sällsynta av alla. Det är de personer som köper konst bara med ögonen. För dem är det egna omdömet utslagsgivande och de låter aldrig dupera sig av en konstnärs succé och publiciteten kring honom. Sådana personer kan ha en instinkt då det gäller god konst, som är rent förunderlig, även om de någon gång - just därför att deras inköp styrs av ofta rent personliga känsloskäl - *kan* ta miste och förbise eller fördöma en mycket god konstnär." (Olson, sid 212-213).

Konstpriserna

Den speciella ekonomiska period, som krigsåren innebar, gjorde att priserna på konst var i fokus. Investeringstanken var väsentlig, Varuknappheten spelade också stor roll:

> "Man kan inte företa dyrbara utlandsresor, man kan inte köpa bilar och motorbåtar, inte bygga dyrbara villor (materialbrist), däremot kan man teckna på försvarslån och det görs också med väldiga summor men det blir ändå pengar över. Dem spar man genom att köpa konst" (Carlsund i AT 26/3 1942).

På Konstakademiens höstutställning 1941 konstaterade Carlsund, att de flesta målningarna på utställningen kostade mellan 225 och 2 400 kronor. En oljemålning av "en av våra medelålders, mera observerade målare" kostade 700 kronor "ett för honom normalt prisläge" (*Konstvärlden* 1941:16, sid 341-342). Vid en genomgång av priserna på SAK:s höstsalonger 1939-1943 finner man att genomsnittspriserna var 350-400 kronor (oljemålningar, akvareller, teckningar och grafik inberäknade).

Det kan nämnas att 400:- år 1943, motsvaras av 3 000 kronor i dagens penningvärde (baserat på levnadskostnadsindex 1943 resp 1983).

Om man följer några enstaka konstnärers priser, finner man att Harald Lindbergs målningar under krigsåren kostade mellan 600-800:-, Gideon Börjes ca 700:- Ture Dahlös 300-500:-, Hugo Zuhrs 500-800:-, Arthur Carlsson Percys 800-900:-. Dyrare var Martin Åbergs - 1.200-2.500:-. Ossian Elgströms och Thor Fagerkvists kostade omkring 1.000:- (24). Någon större ökning av priserna från 1939 till 1945 har inte kunnat märkas.

Alltför höga priser utlöste reaktioner hos kritikerna. När den finska konstnärinnan Irina Bäcksbacka ställde ut på Modern Konst i Hemmiljö i april 1940 ansågs hennes priser "för svenska förhållanden mycket höga, inte minst med tanke på en så ung konstnär" (SocDem 4/4 1940). En "löjligt överdriven prissättning", ansåg Johansson i SvD 29/3 1940. Priserna var tryckta i utställningskatalogen. Hennes oljemålningar kostade mellan 300 och 1 800 kronor och hennes pasteller mellan 200-350 kronor.

Konsthandlarnas kompetens och goda anseende var ofta avgörande vid köp av modern konst. Ofrånkomligt var, att i samband med den stora efterfrågan fanns konsthandlare, som sökte sälja konst utan att besitta de gedigna kunskaper, som redan etablerade konsthandlare ägde. Förhållandet uppmärksammades av vissa kritiker (se t ex Näsström i ST 21/3 1942 och Palmgren i hans bok *Konstskojare*, utgiven 1944, se sid 54).

Det fanns också en publik, som var beredd att skaffa sig enbart en "trygg kapitalplacering" (ST 21/3 1942). Näsström framhöll de olyckliga konsekvenser, som detta fick för konstens kvalitet:

"...en inflationsbekymrad allmänhet står beredd att köpa ungefär vad som helst, bara den tror sig ha hittat på en trygg kapitalplacering, ett geni som ger ränta. Det myllrar av talangfulla debutanter, äldre och yngre artister matas fram som gödgrisar av smarta konsthandlare, som väl förstår sig på att göra 'corners' i den ena konstnären efter den andra, och arbetsfliten i ateljéerna har drivits upp i ett tempo, som räcker till för den plötsligt stegrade efterfrågan på små nätta och prydliga men menlösa och andefattiga oljefärgstavlor" (ST 21/3 1942).

Konstauktioner

Intresset för konst gjorde sig också gällande inom övriga delar av konstlivet. Konstauktionerna visade höga omsättningssiffror. Den kraftiga hausse, som präglade Bukowskis verksamhet, påminde om den under första världskriget men samlandet kännetecknades då av "en större besinningslöshet". En viss nedgång märktes under våren 1940 men därefter skedde ett uppsving. Efterfrågan var stor särskilt på svenska föremål. Det svenska silvret var speciellt attraktivt (Asplund, sid 155-159).

Konstböcker

Produktionen av konstböcker ökade under kriget. Som exempel kan här nämnas antalet utgivna konstnärsmonografier. Enligt svensk bokförteckning utgavs mellan åren 1936-1941 ca 40 konstnärsmonografier och mellan åren 1941-1950 utgavs ca 190 (se även Lindwall 1982, sid 113f).

"Mindervärdig konst"

Högkonjunkturen inom konsthandeln medförde även högkonjunktur för handel med förfalskningar och med s k hötorgskonst. Palmgren skrev 1944 tillsammans med författaren Hilding Östlund boken *Konstskojare* i avsikt att informera om olika typer av konstsvindleri och varna den konstköpande publiken för förfalskningar och för s k undermålig konst.

Författarna ondgjorde sig över den ökade tavelimport, som förekommit före kriget och skett främst via "gäng av utlänningar, som av olika anledningar kommit till Sverige" och över den produktion, som de ansåg vara "rena bottenskrapet från den europeiska konstmarknaden" (Palmgren-Östlund, sid 20-24). I boken avbildades en rad målningar, företrädesvis genrebilder och landskapsutsikter, bilder som man allmänt rubricerar som hötorgsmåleri.

Som ett led i denna form av upplysningsverksamhet arrangerade AB 1939 en utställning med "skräckkonst" i en liten lokal på Grev Turegatan 1 samtidigt med "Konstens vecka" i Stockholm. Nationalmuseum deltog i upplysningsverksam-

5. Det ökade konstintresset har bidragit till att konstnärerna Karl Nordlund och Iván bildat studiecirkel i konst. Verksamheten ägde rum i Isaac Grünewalds ateljé. På bilden syns konstnärerna Maud Comstedt, Isaac Grünewald och Karl Nordlund. Foto 1943 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

heten och ställde ut prov på "skräckkonst" 1941 och i samband med utställningen "God konst i svenska hem och samlingslokaler" 1944 (Lindwall 1982, sid 115). Begreppet "skräckkonst", som myntats i samband med AB:s ovan nämnda utställning inbegrep alltså "hötorgskonst, dörrknackarkonst, schablonkonst, mangelkonst, maskinmålade tavlor och handmålade tavlor" (Palmgren-Östlund, sid 125) och hade inte något som helst samband med Hitlerismens "Entartete Kunst".

Termen "skräckkonst" hade dock förekommit tidigare och förknippats med den konst, som Hitler rensat ut. Även metoden att med en utställning visa det, som icke accepterades, härrörde från Tyska riket. Här skall återges den information, som nådde AB:s läsare om den stora propagandautställning, som hölls i München 1937 och som senare gick som vandringsutställning runt om i Tyskland (omnämnd tidigare, se sid 28).

I en artikel i AB den 16/8 1938 förmedlade sålunda John Landquist, AB:s tidigare kulturchef, sina intryck från utställningen under rubriken "Skräck för livet, ursprunget till urartade konsten":

> "Här finns knappast en mänsklig gestalt eller ett ansikte med en normal form eller ett normalt uttryck. Alla former och uttryck äro förvridna eller förgrovade åt det krymplingsaktiga, det förbrytaraktiga, det sinnessjuka hållet eller upplöst i stela linjer och spetsiga vinklar utan att man förstår anledningen. Man har hyst en verklig skräck som om det vore något förbjudet för de mänskliga formernas rundning, mjukhet, hälsa."

och vidare:

> "Huvudintrycket av utställningen är det av mänsklig nöd, upplösning och förkommenhet. Den flerstädes uppdykande frivoliteten och fräckheten i motiv och konstmanifest äro uttryck av samma psykiska läge. Det är en konst, som mist förbindelse med livskällorna. Det är en riktig karakteristik Hitler givit, då han i ett tal betecknat innehållet i dess skapelser som 'missbildade krymplingar och kretiner, kvinnor, som blott kunna väcka avsky, män, som stå djur närmare än människor, barn, som om de vore sådana skulle erfaras som en Guds förbannelse.'" (AB 16/8 1938).

Landquists åsikter stämde inte överens med konstkritikernas. I detta arbete har tidigare redovisats, hur exempelvis Berg uppfattade samma utställning (se ovan sid 28). Landquists artikel var dock iögonfallande och intrycken av utställningen förstärktes med hans även i övrigt positiva inställning till det nazistiska Tyskland. "Vart man kommer i det nya Tyskland får man samma intryck: det av ett blomstrande rike".

Carlsund kommenterade och bestred riktigheten i den uppfattning, Landquist omfattat, *dels* i GHT *dels* i *Konstrevy* 1938:4. Han ifrågasatte metoden att utsätta konst, som man inte accepterade, till allmänt begabbande.

> "Tjänar det verkligen något gott ändamål att herr Landquist i trötthetens och ledans tecken gör sig till tolk för den nyväckta manien att racka ned på sådant som man inte tycker om eller inte förstår?" (GHT 5/9 1938).

Carlsund rådde Landquist:

> "Prisa gärna den spirande tyska konsten i den mån den är värd beröm. Men begrav i tysthet den som skapats av olyckliga själar, av perversa andar. Och framför allt, bedöm icke i klump sådant som av demagoger utsättes för en kritiklös massas skymfer" (GHT 5/9 1938).

Termen "skräckkonst" innefattade alltså, vad Palmgren givit uttryck åt, men inbegrep också "Entartete Kunst", som för många var identisk med den moderna konst, som representerades av konstnärer som Picasso, Matisse, Klee och Chagall, till vilkas skara bl a Carlsund sällade sig. "Jag gör nämligen själv Entartete Kunst". (GHT 5/9 1938).

Konstgallerierna i Stockholm

> "På de mycket minutiösa kartor som upprättats över företagens lokalisering i det moderna Stockholm, saknar man konstsalongerna. De skulle eljest kunna ha gett upphov till en intressant stadsgeografisk studie, som belyst deras spridning kring en halvmillång öst-västaxel från Djurgårdsbron till Rålambshov. I avsaknad av den vetenskapliga förklaringen till detta fenomen får man inskränka sig till att för en rationell planering av utställningspromenaden indela staden i olika konstdistrikt." (Gotthard Johansson i SvD 22/2 1942).

Någon vetenskaplig förklaring till, varför gallerierna låg samlade längs en öst-västaxel från Djurgården till Rålamshov är knappast nödvändig att söka. Helt naturligt låg de etablerade gallerierna centralt och nära övriga affärscentra medan däremot de nyöppnade och små gallerierna ofta förlades till de delar av staden, där hyrorna var lägre och tillgången på lokaler större (Fig 5).

Under åren 1939-1945 recenserades utställningar från ett 70-tal utställningslokaler. Till de gallerier, som mest uppmärksammades i dagspressen hörde Svensk-Franska Konstgalleriet, Färg och Form, Galerie Moderne, Modern Konst i Hemmiljö, De Ungas Salong, Gummesons konsthall, Thurestams konstsalong och Samlaren (25).

Utan anspråk på fullständighet skall här presenteras några av de större konstsalongerna i Stockholm.

Fig 5 Konstsalonger och museer i Stockholm. Källa: telefonkatalogen i Stockholm 1942 och 1945.

Utställningslokaler (se bif. Stockholmskarta)

1. Nationalmuseum
2. Kungl Akademien för de fria konsterna, Fredsgatan 12
3. Liljevalchs konsthall, Djurgården
4. Nordiska museet, Djurgården
5. Stadsmuseum, Peter Myndes backe 6
6. Statens historiska museum, Storgatan 41
7. Utgår
8. Svensk-Franska Konstgalleriet, AB, Arsenalsgatan 9
9. Färg och Form AB, Malmtorgsgatan 10
10. Galerie Moderne, Nybrogatan 2
11. Gummesons Konsthall, AB, Strandvägen 17
12. De Ungas Salong, Vasagatan 4 (från 1942, tidigare Jakobsgatan 24)
13. Modern Konst i Hemmiljö, Strandvägen 47
14. Konstnärshuset, Smålandsgatan 7
15. Mässhallen, Brunkebergstorg 24
16. Esseltehallen, Vasagatan 14
17. Stenmans Konstsalong, Storgatan 10
18. Stenmans dotter, Storgatan 10
19. Svensk Konst för Varor, Hamngatan 17
20. Holländsk konst AB, Karlaplan 6
21. Konstsalong Rålambshof, ej med på kartan
22. Brunkebergs Konstsalong, Brunkebergstorg 14
23. Nordiska Galleriet, AB, Nybrogatan 11
24. Holmqvists Konstsalong, Birger Jarlsgatan 1
25. Utgår
26. Hultberg AB Claes, Kungsgatan 9-11
27. Konstsalongen, Arsenalsgatan 3
28. Galerie S:t Lucas, Sturegatan 3
29. Bukowskis Konsthandel AB, Arsenalsgatan 2
30. Hahnes Konsthandel, Strandvägen 3
31. Bones ramar, förgyllningar, konst, Hornsg 34
32. Nutida Konst, Västra Trädgårdsg 10
33. Samlaren, Birger Jarlsgatan 1
34. Thurestams Konstsalong, Klarabergsg 40
35. Galerie Orient, Operahuset
36. Baltia Konsthandel, Valhallavägen 40
37. ST:s AB:s kontor vid Götgatan 60
38. HSB:s nya kontorslokaler på Kungsholmen
39. Kungsgatan 18
40. Tysta gatan 16
41. Fritzes Kgl. Hovbokhandel, Fredsgatan 2
42. Haglunds Konstsalong, Arsenalsgatan 10 A
43. Baracken vid Nybrokajen
44. Nils Wendels Konstsalong, Kungsträdgårdsg 10
45. Thulehuset, Sveavägen 44
46. Svenssons ateljé, Narvavägen 19
47. Borgila AB Atelier, Sturegatan 24
48. Ateljé Signe Borg, Almlöfsgatan 3
49. AB Möbleringskonst, Blasieholmstorg 14
50. Skyddsrummet under Hötorget
51. Ateljén Konstsalong, Dannemoragatan 4
52. Lilla Ateljén, Oxtorgsgatan 7 A
53. Ateljén, Rådmansgatan 56
54. Paletten, Grev Turegatan 28, 3 tr

Källa: Telefonkatalogen, Stockholm 1942 och 1945.

Svensk-Franska Konstgalleriet

Galleriet hade inlett sin verksamhet 1918 som en enskild firma, vilken ombildades till aktiebolag 1919. Galleriets chef, Gösta Olson, var den förste i Sverige, som introducerade den moderna konsthandelns metoder. De få privata konstsalonger, som då var etablerade i Stockholm, ägnade sig mer åt lokaluthyrning än åt någon aktivt organiserad konsthandel (SvD 9/5 1943). Kontinuerlig presentation av fransk modern konst gav galleriets publik möjlighet att följa konstens utveckling i Frankrike. En medveten satsning också på svenska konstnärer gjorde galleriet till en medel- och samlingspunkt för konstnärer, museifolk och andra inom kulturlivet (Olson, sid 90).

Galleriet gav ut tidskriften *Konstrevy* under åren 1925-1933. Tidskriften övergick till Åhlen & Åkerlunds förlag 1934, som publicerade den till 1968, då den lades ner.

Gösta Olson hade mycket goda franska kontakter. Han hade själv varit bosatt i Frankrike några år omkring 1910 och då konfronterats med den moderna franska konsten samt lärt känna den franska konsthandelsverksamheten. Konsthandlaren Daniel-Henri Kahnweiler, som öppnat ett galleri i Paris 1907, kom att utgöra en av förebilderna för Olson (Åhlberg, sid 4).

Den första utställningslokalen låg på Sturegatan 26. Mellan åren 1927 och 1959 låg galleriet på Arsenalsgatan 9. Sistnämnda år flyttade det till Drottninggatan 30 och 9 år senare till Strandvägen 13 (Åhlberg, sid 7).

Den ursprungliga grupp av svenska konstnärer, som Gösta Olson knöt till sig, var de, som varit elever till Matisse och André Lhote - Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Einar Jolin och prins Eugen. Senare tillkom Gideon Börje, Nils Dardel, Leander Engström, Hilding Linnqvist, Vera Nilsson och Birger Simonsson - de flesta tillhörande sammanslutningen "Falangen". Flera göteborgsmålare som Carl Kylberg, Nils Nilsson och Inge Schiöler utökade skaran. På 1930-talet tillkom yngre konstnärer som Curt Glemens, Lennart Gram, Rune Hagman, Tage Hedqvist och Ragnar Sandberg.

De villkor, som konstnärerna arbetade under, sammanfattades i kontrakt upprättade på ett eller flera år (26). I vissa fall kunde konstnärerna garanteras en viss månadsinkomst och fri ateljé mot att hela produktionen försåldes genom galleriets försorg. I andra hade galleriet rätt till "première vue", dvs rätt att välja tavlor till galleriet, innan konstnären själv ägde rätt sälja till annan intressent. För många konstnärer innebar dessa ekonomiska förhållanden en trygghet, för andra var kontrakten ångestgrundande (27).

Den ekonomiska krisen under 1930-talets början drabbade Svensk-Franska Konstgalleriet hårt. Ett flertal av de konstnärer, som ställt ut på galleriet, tvingades lämna detta och själva ombesörja försäljningen av sina verk. Några bildade då Färg och Form 1932. Tack vare konstauktioner inför en internationell och köpstark publik kunde Svensk-Franska även klara krisen, som kunde anses överstånden från 1935.

I och med andra världskriget avbröts automatiskt galleriets förbindelser med Frankrike. Trots detta kunde det under krigsåren arrangera en serie utställningar med fransk konst - då ofta med lån från privatsamlingar och museer.

1940 arrangerade Svensk-Franska en sedan 1937 planerad utställning med fransk kubism. Utställningen genomfördes trots svårigheterna att skaffa material. Den kunde emellertid ej erhålla den utformning och det pedagogiska värde, man hoppats på. 1943 celebrerade galleriet sin 25-åriga verksamhet med en jubileumsutställning med fransk och svensk konst (med material ur svenska samlingar). Hösten 1944 kom de första livstecknen från Frankrike. Reproduktioner av Matisse's och Bonnards produktion från krigsåren ställdes då ut. På galleriets vårsalong 1945 presenterades bilder med avknytning till kriget. Det var bl a den forne Simplicissimus-redaktören Thomas Th Heine, som ställde ut politiska nidteckningar tidigare visade i GHT, där Heine var verksam som tecknare under krigsåren.

Färg och Form

Färg och Form bildades år 1932 som en förening av en rad konstnärer, som nästan alla varit anknutna till Gösta Olson och Svensk-Franska Konstgalleriet. Föreningens medlemmar och första medlemmar utgjordes av Albin Amelin, Victor Axelson, Gideon Börje, Sven Erixson, Eric Hallström, Bror Hjorth, Alf Munthe, Nils Möllerberg, Axel Nilsson, Vera Nilsson, William Nording, Torsten Palm och Gunnar Svenson. De flesta var knutna till Smedsuddskretsen och intog i allmänhet en reserverad hållning till Matisseskolans dekorativa stil. De representerade en mer fri, målerisk inriktning. Möjligen kan man urskilja två huvudlinjer - en intimistisk, representerad av Victor Axelson och Torsten Palm samt en primitivistisk, företrädd av Albin Amelin, Gideon Börje, Sven Erixson, Eric Hallström, Bror Hjorth och Axel Nilsson (Elvin, 1968).

1933 tillkom Ture Dahlö,Ivar Ivarson och Johan Johansson, samt senare även Martin Emond, Lars Florén, Hjalmar Grahn, Hilding Linnqvist, Patrik Reutersvärd, Frithiof Schüldt och Hugo Zuhr.

Konstnärerna skötte själva utställningsverksamheten i en lokal Sturegatan 36. 1934 ombildades föreningen till aktiebolag och som de första aktieägarna tecknade sig H K H prins Eugen och direktör Thorsten Laurin. Till ordförande i styrelsen utsågs Fritz H Eriksson och till verkställande direktör Fritz Reutersvärd. Samma år flyttades verksamheten till en lokal Malmtorgsgatan 10.

Färg och Form sökte - för att vidga konstintresset - hålla en mer demokratisk linje än den exklusiva, som präglade Svensk-Franska Konstgalleriet.

Förutom separat- och ensembleutställningar arrangerades en rad specialutställningar som "Motiv från Stockholm" 1937, "Barn och blommor" 1937, "100de utställningen" 1940 och "En relief och 100 målningar" 1941. Ofta inbjöds utomstående konstnärer att deltaga i utställningarna.

Som ett led i det konstnärliga utbytet mellan de nordiska länderna inbjöds även konstnärer från grannländerna. 1936 respektive 1937 framträdde sålunda med utställningar norrmännen Reidar Aulie och Arne Ekeland. 1938 anordnades en utställning av den danske målaren Olaf Rude och den danske skulptören Adam Fischer. En minnesutsällning över finländaren Carl Wargh hölls 1940.

Flera av grupputställningarna under krigsåren gav upphov till kommentarer om krigsläget (se t ex sid 94 f).

6. Albin Amelin och Sven Erixson på Färg och Forms jubileumsutställning 1942. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

De Ungas Salong

Ännu en konstsalong med liknande målsättning som Färg och Form bildades på 1930-talet, nämligen De Ungas Salong av konstnärsgruppen "De Unga" 1938, vars första medlemmar bestod av Nils Björklund, Magnus Creutz, Birger E:son Birger, Gösta Granström, Birger Ljungquist, Olle Nordberg, Gösta Sundvall och Pelle Åberg.

Galleriets första utställningslokal inrymdes i en f d ram- och förgylleriaffär på Jakobsgatan 24 alldeles intill Konstakademien.

Målsättningen för sammanslutningen var att kunna bereda tillfälle för yngre konstnärer att ställa ut sin konst, oberoende av privata konsthandlare, dvs i princip densamma, som låg till grund för Färg och Forms tillkomst.

1942 ombildades företaget till aktiebolag, De Ungas Salong AB och verksamheten flyttades till Vasagatan 4.

7. Hovintendent Gösta Stenman och konstnären Wäinö Aaltonen i samband med Aaltonens utställning i Nationalmuseum 1941. Foto Svenska Dagbladet.

Liksom Färg och form sökte De Ungas Salong kontakter med konstnärer från övriga nordiska länder och planerade både finska, danska och norska utställningar. På grund av kriget kunde endast den finska realiseras. Den ägde rum 1939.

"De Unga" hade inte något gemensamt konstnärligt program. En grupputställning, som hölls på Liljevalchs konsthall i februari 1945, gav Ulf Hård af Segerstad anledning uttala att "De Ungas" konst uppvisade "individuella särdrag" men kunde ändå rubriceras som "redig svensk realism" (Hård af Segerstad i SvD 4/2 1945). Palmgren fann den gemensamma beteckningen "lite middle way" (AB 9/1 1945) (28).

Konstnärshuset

Konstnärsklubben hade förvärvat en fastighet på Smålandsgatan 7. Utställningar hade hållits i huset alltsedan seklets början. Lokalerna upplåts även till icke-medlemmar (liksom Färg och Form gjorde med sina lokaler).

I avsikt att förbättra klubbens ekonomi i början av 1930-talet startades ännu en försäljningsorganisation "Svensk konst för varor u.p.a.". Själva incitamentet till föreningen kom efter ett föredrag på Konstnärsklubben av den danske redaktören Erik Juel hösten 1931 om den danska föreningen Konst mot Varor. Efter det danska mönstret beslöt man 1931 att starta en motsvarande verksamhet i Stockholm i syfte att "verka för spridning av god konst genom att förmedla dels

8. Konstnärshuset, Smålandsgatan 7 i Stockholm. Foto Stockholms stadsmuseum.

"Här ser ni utanpå huset att det är ett klubbhus, med själva klubblokalen en trappa upp. Festsalen är antydd genom det stora mittelpartiet och de båda på var sin sida liggande rummen genom var sitt fönster. Det stora ädla, fönsterfria fältet därovan förstår man genast motsvaras av ett stort rum, vilket måste få sitt ljus från taket. Att detta är en ganska stor utställningslokal kan man ju icke precis gissa, men förstår att så är, när man får veta, att huset är de bildande konstnärernas . " (Carl Larsson i Idun 1899. Ref. i Konstnärsklubben 100 år, sid 26-27).

utbyte mellan å ena sidan konstnärliga produkter och å andra sidan varor, arbetsprestationer eller annat, dels försäljning av konstföremål" (ur sekreterarens berättelse 1941).

Utställningsformen möttes av viss kritik. Konstnären Otte Sköld ansåg idén "samhällsvådlig" då det skulle bli den likgiltiga konsten, som skulle bli det största affärsobjektet. Det var den, som efterfrågades mest. Kvalitetskonsten skulle bli lidande (Ohlsson, sid 48). Yngve Berg ansåg dock, att verksamheten hade en uppgift att fylla "inte minst i en tid som denna, då folk kan ha svårt att göra kontantutlägg och konstnärerna säkert saknar allehanda varor" (DN 22/8 1940) (29).

Den första utställningslokalen låg på Hamngatan 38, därefter på Hamngatan 17. 1942 flyttade man till Brunkebergstorg 12, där man delade lokal med Brunkebergs konstsalong (SvD 21/10 1942).

Sedan det ekonomiska läget förbättrats, upphörde år 1944 bytesverksamheten. Föreningen namnändrades till Lilla Galleriet och bedrev i fortsättningen vanlig kommersiellt styrd galleriverksamhet.

Stenmans konstsalong

Stenmans konstsalong vid Storgatan 10 (aktiebolag från och med år 1946) ägdes av den finska konsthandlaren, hovintendenten Gösta Stenman. Han hade etablerat sig som konsthandlare 1913 i Helsingfors, där han varit verksam fram till 1927. Efter konsthandlarutbildning i London flyttade han sin verksamhet till Stockholm. Han utvecklade sitt galleri till Sveriges ledande forum för gammal konst. Han blev även en introduktör av modern finsk konst, främst Tyko Sallinen, Helene Schjerfbeck och Wäinö Aaltonen. Han introducerade även de tidigare förbisedda svenska konstnärinnorna Eva Bagge och Esther Kjerner (*Svenska män och kvinnor*) (30).

Galerie Moderne och Gummesons konsthall

Galerie Moderne tillhörde liksom Gummesons konsthall de tongivande i Stockholm.

Galerie Moderne låg inrymt i Dramatenhuset (Nybrogatan 2) och höll en avantgardistisk linje under 1930-talet. En funktionalistisk arkitekturutställning arrangerades 1930 och Halmstadgruppen ställde ut 1932.

Under krigsåren visades Kalle Hedberg och Roland Kempe 1940 och Reinhold von Rosen 1941. Affischutställningar arrangerades 1940 och 1941. Tecknaren Mark Sylwans satiriska teckningar med motiv från kriget visades i maj 1943.

Carl Gummeson öppnade sitt konstgalleri vid Strandvägen 1914. Salongen var länge den enda, som visade extremare konstriktningar. Kandinsky, Leander Engström och Isaac Grünewald presenterades sålunda där, innan de slagit igenom (*Svenska män och kvinnor*). Så småningom kom galleriet dock i skymundan för andra aktivare konsthandlare. Den "gamle Gummeson gick omkring som en med åren alltmera bitter livsfilosof, för länge sedan distanserad av modernare och aktivare inställda konkurrenter i konsthandelsfacket" (SvD 21/9

1941). Efter Carl Gummesons död 1941 övertogs ledningen av Harry Lund, som närmast kom från De Ungas Konstsalong (31). Harry Lund inledde verksamheten med att visa verk av Carl Kylberg, Sigrid Hjertén, Helmer Osslund, skulptörerna Stig Blomberg och Eric Grate. Birger Ljungquist ägnades en hel vägg på den första utställningen. Samtidigt moderniserades lokalerna - nya fönster, ett varmrött tegelgolv, en ny trappa upp till gatuplanet och ny och bättre belysning (ST 23/9 1941).

Modern Konst i Hemmiljö

Modern Konst i Hemmiljö på Strandvägen 47 förestods av Elsa Lindström. Åke Göransson, Ture Bosin, Leander Engström, Åsa Wallert var några av de konstnärer, som ställde ut under krigsåren. (Åsa Wallerts utställningar kommenteras nedan, sid 167).

9. Vernissage på Konstsalong Rålambshof. Godsägare Charles Cahier och galleriets ägare fru Thérèse Fant. Foto 1942 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

Thurestams konstsalong

Av de under krigsåren nytillkomna salongerna kan framhållas Thurestams konstsalong på Klarabergsgatan 40. Enligt salongens egen reklam var den "en av Stockholms största och modernaste och därtill en av de mest centrala - som erhållit översvallande lovord i pressen, rekommenderas till såväl separat- som grupputställningar. Belysning med s k lysämneslampor, motsvarande det naturliga ljuset, vid lätt molnig himmel, gör att färgerna i de utställda konstverken komma till sin fulla rätt" (*Konstvärlden* 1943, Julboken).

Konstsalong Rålambshof

En utställningslokal, som uppmärksammades bl a på grund av sitt läge var Konstsalong Rålambshof vid St Eriksgatan - Norr Mälarstrand. Ragnar Hoppe skrev om den följande:

> "Det finns i vår sköna sommarstad få platser med en så vacker och vidsträckt utsikt som Stora Rålambshof vid Västerbron. Står man uppe på terrassen utanför den gamla stilfulla byggnaden, har man framför sig hela Riddarfjärden med Kungsholmen och Söder på sidorna och Riddarholmen och 'Staden'i centrum,..." (SocDem 25/6 1941).

Galerie S:t Lucas och Konstsalongen Samlaren

Av de nytillkomna kan också nämnas Galerie S:t Lucas, Sturegatan 3 och Konstsalongen Samlaren AB, Birger Jarlsgatan 1, som startade sin verksamhet 1942 resp 1943.

Galerie S:t Lucas inledde sin verksamhet med en utställning av italiensk äldre konst - från 1300-talet och fram till barocken. Föredrag i konst, vetenskapliga och litterära ämnen, musikaftnar kompletterade verksamheten.

1941 ställde "Den fria folkfronten" ut målningar, präglade av socialistisk nyrealism, vilka väckte visst uppseende hos kritikerna.

Den tyske konstnären och flyktingen Hans Tombrock var gruppens främsta talesman.

Dansk konst - till förmån för danska flyktingar - visades 1943 på Galerie S:t Lucas och den danske surrealisten Wilhelm Freddie, flykting från Danmark, hade en utställning där 1944 (se sid 158).

Konstsalongen Samlaren AB var inrymd i en lokal på Birger Jarlsgatan 1, som tidigare hade tillhört C M Holmqvists konsthandel (Holmqvist avstod ena hälften till Samlaren, Berg i DN 11/3 1943).

Verksamheten inleddes med en utställning av Oskar Bergmans konst och följdes av en, kallad "Norsk konst" - en utställning arrangerad till förmån för Norge.

Galleriet utövade även viss pedagogisk verksamhet vid sidan av den rent kommersiella driften, bl a genom arrangerandet av ett flertal s k epokutställning-

10. Fil dr Gustaf Engwall, dispaschör Conrad Pinaeus och Isaac Grünewald på Föreningens för Nutida Konst i Blanchehuset 1944. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

11. George Lindahl, direktör för Galerie S:t Lucas och dr T Genal, galleriets konstnärlige ledare. Foto 1941 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

ar under 1940-talet. Konstverk lånades in och tillsammans med katalogtexter och föredrag presenterades olika konstepoker. Svenskt landskapsmåleri från 1700- och 1800-talen visades sålunda 1943. En utställning "Från Düsseldorf till Paris" förekom 1944, och samma år en betitlad "Från Sverige till Paris - svenskt måleri från 1880- och 1890-talen" samt en kallad "Modernism och tradition i svenskt måleri från 1900-talet". I maj 1944 presenterade galleriet Söndagsnisse-Strix' illustrationer, med bl a politiska teckningar av Ivar Starkenberg, känd för sina illustrationer i tidningen Trots Allt! och Georg Lagerstedt, tecknare i ST (ST 6/5 1944).

Från och med 1950-talets början intog galleriet en mer avantgardistisk och experimenterande linje med utställningar av yngre svenska konstnärer som Olle Baertling (första separatutställning 1949), K A Pehrsson, Sven Alfons och Göran Folcker.

Inslaget av fransk konst ökade efter hand genom ägarens, Agnes Widlund, kontakter med Frankrike och hennes samarbete med Galerie Denise René i Paris (32).

Föreningen för Nutida Konst och Galleriet Nutida Konst

Föreningen för Nutida Konst bildades 1937 och tog del i utställningslivet genom att *dels* presentera sina egna samlingar (1940) *dels* att arrangera utställningar, exempelvis den franska utställningen med Picasso-Braque-Léger-Laurens i Liljevalchs konsthall 1938 och Nils Dardelutställningen 1939. Föreningen öppnade ett eget galleri, Galleriet för Nutida Konst, med adress Västra Trädgårdsgatan 10, 1944. Det namnändrades 1947 till Galerie Blanche (33).

Föreningens främsta syfte var *att* förvärva en samling representativ modern konst av nordiska konstnärer, i första hand svenska, *att* verka för tillkomsten av ett fristående centralt museum för 1900-talets konst i Stockholm samt *att*, sedan detta mål nåtts, befrämja konstsamlingarnas fortsatta tillväxt (*Konstrevy* 1940:2).

Tanken att skapa ett museum för modern konst var inte ny utan hade aktualiserats redan på 1920-talet. 1925 hade Gösta Olson, Svensk-Franska Konstgalleriets chef, tagit ett liknande initiativ och bildat Föreningen Konst. När Föreningen för Nutida Konst bildades uppgick den tidigare föreningen i denna. En av Föreningens för Nutida Konst drivande krafter var Gustaf Engwall, som blev dess första intendent. Han redigerade även tidskriften *Nutida konst* sedan 1939 (*Svenska män och kvinnor*).

Nationalmuseum, Konstakademien och Liljevalchs konsthall

Nämnas skall slutligen Nationalmuseum, Konstakademien och Liljevalchs konsthall, som alla tog stor del i utställningsverksamheten (dock inte Liljevalchs under krigsåren).

Nationalmuseums samlingar evakuerades i krigets början och de stora utställningssalarna kunde användas för tillfälliga utställningar. Redan i april-maj 1940 hölls en stor utställning av samtida konst, som kom att bli en manifestation av svensk kultur år 1940 (jfr sid 85 ff). Museets livliga verksamhet under krigsåren föranledde Gotthard Johansson att ge uttryck för sin oro över, hur lugnet och tystnaden åter skulle lägra sig över museet när freden närmade sig:

> "Det evakuerade Nationalmuseum har i så hög grad blivit ett levande museum, att man nästan med fasa motser den dag, då alla de gamla tavlorna åter skola hänga på sina gamla platser, och lugnet, avbrutet endast av vaktmästarens avmätta steg, en eller annan lössläppt skol-

klass eller en framför 'En hjältes död' av återseendets glädje gripen landsortsbo, på nytt sänka sig över salarna..." (SvD 3/11 1944)

Denna oro hade dock visat sig vara obefogad. Nationalmuseum upprätthöll under museichefen Erik Wettergrens ledning flera år framåt en livlig och utåtriktad verksamhet. (se exempelvis ST 26/10 1949).

Konstakademiens lokaler tillät stora samlingsutställningar. Varje höst arrangerade Sveriges Allmänna Konstförening (SAK) en "höstsalong" av svensk samtida konst. Det var från höstsalongerna, som kritikerna tog pulsen på den svenska konsten. Vi skall senare se, med utgångspunkt från höstsalongerna, hur kritikerna uppfattade svenskt måleri under kriget.

Liljevalchs konsthall var stängd under kriget. Hallen utnyttjades som förläggning för marinen. När kriget närmade sig sitt slut bedrevs en intensiv kampanj för att återföra hallen till dess tidigare ändamål. I oktober 1944 återupptogs utställningsverksamheten med Isaac Grünewald som förste utställare - till mångas förtret - då man helst sett en samlingsutställning. Konsthallen återfick dock inte samma betydelse, som den haft under tidigare år:

> "Medan Liljevalchs konsthall tonar bort i öster som ett försvinnande monument över det aktuella konstliv som blomstrade före kriget (kära Sven Strindberg, gamle konsthallschef,låt mig bära fram en hälsning från alla som saknar Dig!) träder Erik Wettergrens Nationalmuseum alltmer fram såsom den centrala faktorn i huvudstadens utställningsväsen" (Näsström i ST 26/10 1949).

12. Nationalmuseums 150-årsjubileum 1942. Intendent Erik Wettergren (tv) och överintendent Axel Gauffin (th). Foto i Nationalmuseum.

KONSTNÄRERNA

I det på dator registrerade materialet återfinns uppgifter om, vilka konstnärer, som under krigsåren anordnade utställningar i Stockholm (separat eller i grupper om högst sex utställare). Vidare har registrerats, i vilka dagstidningar deras utställningar recenserades och datum för recensionerna.

Via recensionsmaterialet kan man inhämta, att konstnärskåren ansågs vara mycket stor - av många alltför stor - samt att många konstnärer debuterade tidigt. Gotthard Johansson skrev 1941 "Aldrig i den svenska konsthistorien har debutanten varit så gynnad, ja, eftersökt som nu" (SvD 28/9 1941). Vid ett annat tillfälle skrev han följande om den produktionsförmåga, som kännetecknade unga målare (fig 6):

13. Hängning av utställning. Målarinnorna Signe Linné och Ebba Hedqvist. Foto 1943 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

> "Man får av de många debututställningarna ett intryck av att vårt land besitter en nästan outtömlig produktionsförmåga av framför allt koloristiskt begåvade unga målare. Jag vet inte, om det beror på att utställningsnivån höjts eller att tillväxten verkligen blivit kraftigare /.../ ett faktum är i alla fall att debututställningarna genomsnittligt ligga på ett väsentligt högre plan än endast för några år sedan" (SvD 6/3 1941).

Det fanns även plats för debuterande äldre konstnärer. Eva Bagge och Esther Kjerner hörde till dem, som debuterade i 70-årsåldern. Deras måleri rönte stor uppskattning hos kritikerna. Gotthard Johansson påpekade dock det märkliga i deras sena debut:

> "I en tid då varje debutant pockar på offentlighet kan man med skäl fråga sig, hur det är möjligt, att en målarinna av Eva Bagges kvalitet kunnat - liksom i våras hennes konstnärskamrat genom fem årtionden, Esther Kjerner bli 'upptäckt' först vid sjuttioårsåldern" (SvD 5/11 1941) (34).

Intresset för att utbilda sig till konstnär var stort under kriget vilket kan ha haft många orsaker. Det vitala konstlivet och de ökade försäljningsmöjligheterna torde dock ha bidragit till intresset. I september 1941 hade 136 "unga män och kvinnor" sökt till målar-och skulpturskolorna vid Konsthögskolan, vilket var det största antalet sökande på många år. Ovanligt få (ca 10% av de sökande) hade dock kunnat beredas plats på grund av de minskade resurserna och tidsförhållandena (Akademien för de fria konsterna, meddelanden 1942, sid 23-24).

Konstnärernas riksorganisation (KRO) bildades 1937 och redan detta år anslöt sig 400 konstnärer till organisationen. År 1940 hade organisationen ca 575 medlemmar (KRO:s medlemsblad 1940 1:2). 1946 hade medlemsantalet stigit till 868 (KRO:s medlemsblad 1946:2). Dessa siffror torde i sig utgöra en betecknande illustration till det ökade antalet utställande konstnärer.

Någon utförligare presentation av konstnärerna görs inte här. Uppgifter om de enskilda konstnärerna kan med lätthet återfinnas främst i *Svenskt konstnärslexikon* (1968).

Föd.år	1939-40	1940-41	1941-42	1942-43	1943-44	1944-45	Totalt
Före 1890	27	11	26	33	39	29	123
1890-1909	23	40	49	46	70	83	165
Fr o m 1910	5	5	10	27	36	40	311
Totalt	55	56	85	106	145	152	599

Fig 6 Åldersfördelningen hos de utställande konstnärerna.

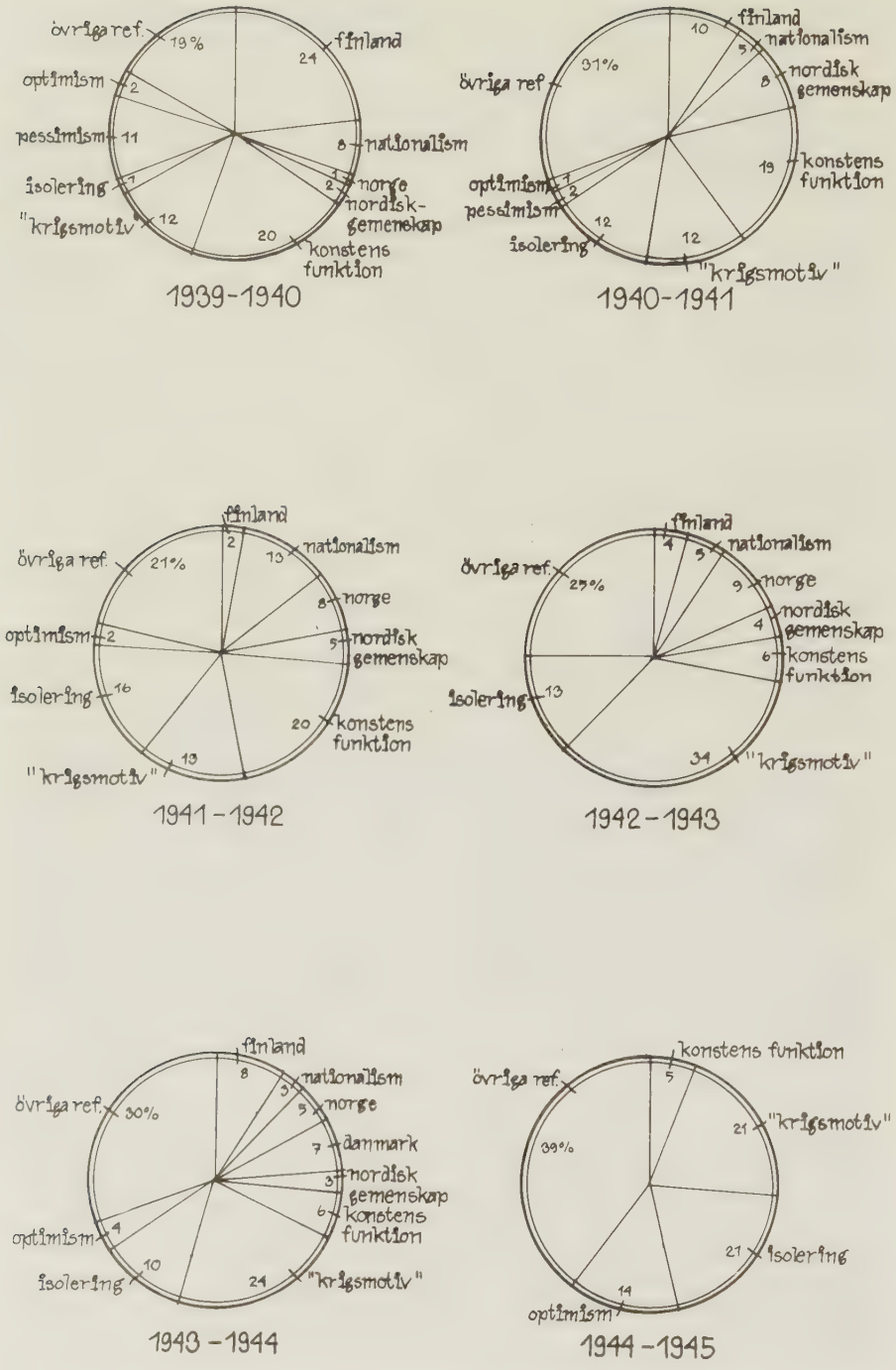


Fig 7 Referensernas fördelning under de olika observationskategorierna (i % av de totala antalet referenser till kriget).

KRIGSREFERENSER I DAGSPRESSENS KONSTRECESNIONER

Inför den kommande analysen av hur svenskt måleri präglades av krigstidens stämningar och den politiska utvecklingen kan det här vara befogat att åter betona de observationskategorier, som ingår i undersökningen. Understrykas bör, att svaren på frågan om - och i så fall - hur måleriet i Stockholm präglades av andra världskriget har jag sökt i recensionsmaterialet. Det är alltså i första hand en analys av recensenternas uppfattningar av tidsläget, som jag sökt klarlägga. Detta kan också anses relevant, då recensenternas åsikter förmedlades till en konstintresserad allmänhet. Ej sällan blev, vad recensenterna framfört, opinionsbildande.

Följande observationskategorier har ingått i min undersökning:

1. Konstens funktion och utseende under kriget
2. Nationalmedvetenheten under kriget
3. Den nordiska gemenskapen under kriget
4. Referenser till Finland och finsk konst under kriget
5. Referenser till Norge och norsk konst under kriget
6. Referenser till Danmark och dansk konst under kriget
7. Isoleringen från utlandets konstliv
8. Krigsmotiv i den utställda konsten under kriget
9. Konstens framtid - pessimism respektive optimism inför framtiden
10. Övriga referenser (Fig 7)

Krigsreferensernas antal i recensionsmaterialet

Som tidigare nämnts ingår 1 282 recensioner i undersökningen (fig. 1). De utgörs av de konstrecensioner som skrevs i DN av Yngve Berg, i SvD av Gotthard Johansson, i SocDem av Ragnar Hoppe, i ST av Gustaf Näsström och i AB av Nils Palmgren.

Vad menas med en krigsreferens i denna framställning?

Ur recensionsmaterialet har alla uttalanden, som haft anknytning till tidsläget, registrerats, från enkla uttalanden som "denna krigshöst", "i krigets skugga" till starkt värdeladdade formuleringar som "nyårets konstsäsong startar under mycket osäker sikt och en av mörka orosmoln kvald himmel".

I 275 recensioner (av totalt 1 282) förekommer någon referens till kriget. Det finns 367 referenser (observera att flera referenser kan finnas i en och samma recension) som syftar på tidsläget. De har grupperats under de olika observations-

kategorierna. Denna kvantitativa analys har kompletterats i samband med redogörelser för vissa större konsthändelser under kriget med uppgifter från andra källor (tidskrifter som *Konstrevy*, *Konstvärlden* och *Paletten*, övrigt tidningsmaterial och senare utgiven litteratur). Det är viktigt att hålla i minnet att det i avhandlingen förekommer åtskilliga redogörelser för större konsthändelser, där recensionstexter återges, utan att recensionerna klassats som krigsreferenser. Hur omfattande varje referens till kriget är, framgår inte nedan. Som tidigare betonats, har referensernas omfattning inte påverkat registreringen. Även kortfattade formuleringar på ett par, tre ord är registrerade. Inte heller har i detta sammanhang någon värdering gjorts av referenserna.

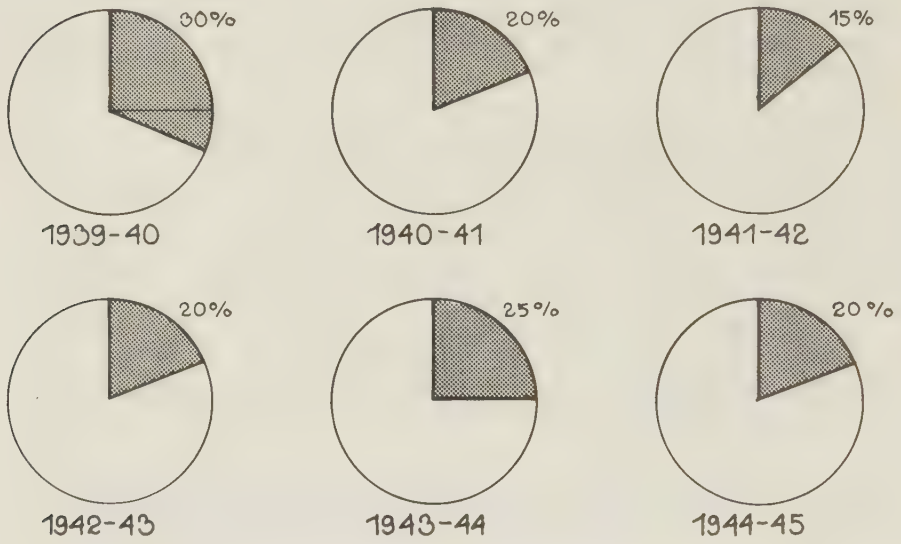


Fig 8 Konstrecensioner innehållande någon referens till kriget, uttryckt i % av det totala antalet recensioner (1 282). Exempel: 1939-1940 förekom någon referens till kriget i 30 % av de undersökta recensionerna.

KONSTENS FUNKTION OCH UTSEENDE UNDER KRIGET

> "För oss svenskar gäller det nu att med lugn beslutsamhet endräkteligen samlas kring den stora uppgiften att hålla vårt land utanför kriget, att vårda och värna våra omistliga nationella värden och att på bästa sätt bemästra den onda tidens påfrestningar". Ur Per Albin Hanssons tal i Radio, 1/9 1939 (Hansson, sid 16).

Genom andra världskrigets utbrott ställdes även hela det svenska samhället inför en ny situation, trots att Sverige ej var krigförande. Även om det i första hand var regeringens medlemmar, andra politiker och framträdande personligheter i övrigt och, icke minst, pressens ledarskribenter, som genom sina uttalanden sökte vägleda allmänheten inför världsläget, kan man konstatera, att regerings- och andra opinionsbildande uttalanden gav ekon också i recensioner av konst (om överensstämmelser i ordval jfr sid 82).

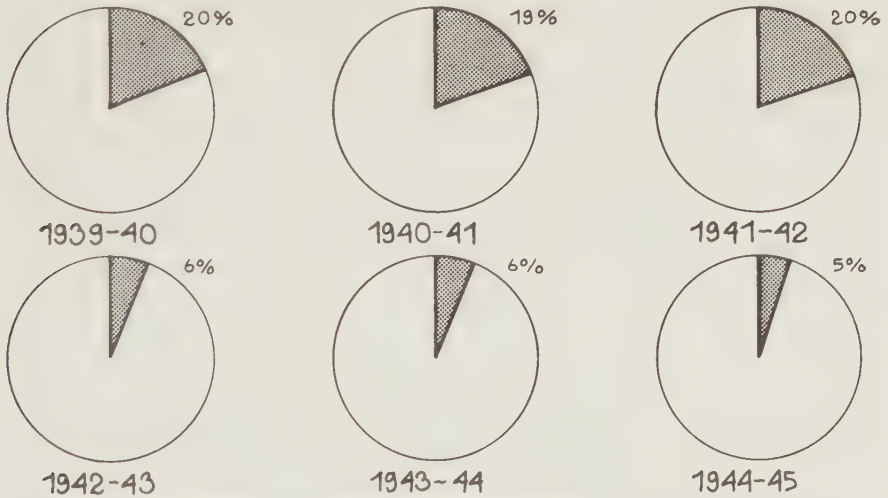


Fig 9 Referenser till konstens funktion och karaktär under kriget. Exempel: Under perioden 1939-1940 kunde 20 % av de registrerade krigsreferenserna hänföras till konstens funktion och utseende under kriget. Procenttalet är bildat på följande sätt: antalet referenser (flera referenser till kriget förekomma i samma recension) är uttryckt i % av det totala antalet krigsreferenser.

Mot bakgrund av undersökningens resultat skall redovisas, hur de olika recensenterna formulerade sig.

Det klimat, som beredskapspropagandan skapade, återverkade på den offentliga debatten. Det synes därför vara befogat att i sammanhanget något redogöra för de åtgärder, som vidtogs av myndigheterna för att stärka den nationella enigheten.

Beredskapsandan

Kriget medförde en förändring av den politiska debatten. Den nationella enigheten framstod som ytterligt väsentlig. Inrikespolitiska frågor kom därmed att skymmas för frågorna om Sveriges förhållande till de krigförande länderna. Kravet på nationell enighet skärptes i och med det finsk-ryska vinterkrigets utbrott den 30 november 1939 och i samband med bildandet av samlingsregeringen den 13 december samma år. Man ville stärka motståndskraften och öka inte endast den militära och ekonomiska beredskapen utan även den andliga (35). Den offentliga debatten begränsades. I regel underordnade sig den svenska pressen de krav, som kom att ställas på den. Pressen avstod från att kritiskt granska statsmakternas handlande och försvarade regeringspolitiken (Nybom, sid 36).

Som ett led i strävandena att stärka den nationella lojaliteten och för att förhindra spridning av uppgifter, som skulle kunna skada den känsliga neutraliteten, bildades Statens informationsstyrelse år 1940. Denna hade till uppgift att upplysa allmänheten om statsmakternas verksamhet och att motverka utländsk propaganda. Informationen skedde via pressen i första hand. Tidningarna erhöll i sin tur vägledning genom pressnämnden, som bildades 1941 (Hadenius 1967, sid 175).

Tryckfriheten inskränktes. En tidigare avskaffad bestämmelse i tryckfrihetsförordningen återupplivades för att kunna möjliggöra konfiskering av skrifter. Detta medförde omkring 300 beslag av tidskrifter och tidningar åren 1940-1942. Dessutom genomfördes ett transportförbud, som gav regeringen möjlighet att förvägra tidningar eller tidskrifter, som innehöll artiklar, som ansågs kunna skada landet, att använda statliga kommunikationsmedel för sin distribution. Bestämmelserna trädde i kraft i mars 1940 och de flesta beslagen gällde kommunistiska tidningar (Nybom, sid 38-39).

En censurlag - en lag om förhandsgranskning, införselförbud och förbud mot utgivande av periodisk skrift vid krig eller krigsfara - genomfördes även. Lagen kom inte att användas, men redan dess existens spelade en betydelsefull roll för den offentliga debatten under kriget. Genom censurlagen fick vädjanden om uppmaningar om självdisciplin en annan tyngd, än om man endast skulle ha kunnat hänvisa till tidens krav i allmänhet (Nybom, sid 39).

De tre huvudmonumenten i beredskapspropagandan omfattade nationell enighet, optimism och försvarsvilja. Den nationella enigheten inbegrep intressegemenskap mellan och samhörighet över alla klass- och partigränser, optimismen, ett framhävande av Sveriges möjligheter att bevara sin frihet och sitt oberoende - dock med nödvändiga inskränkningar och eftergifter på grund av det politiska läget - och försvarsviljan "motståndsanda" och försvar av landet "till det yttersta" genom väpnad kamp, mot en aldrig namngiven angripare, ofta under hänvisning till en nationell tradition, t ex Engelbrekt (Landgren, sid 254), (36).

Huvudparollen i beredskapspropagandan var samhällsanda, vaksamhet och tystnad och kom att i bild symboliseras av "den svenska tigern", tecknad av Bertil Almqvist (sign. Bertila). Statens informationsstyrelse lät trycka mängder av affischer och annat bildmaterial, som spreds över hela landet.

Inom den svenska litteraturen återspeglades krigshotet, fosterlandskärleken och hembygdskänslan i den s k beredskapslitteraturen (37). Författarna ville göra litteraturen till opinionsbildande instrument och bidraga till stärkandet av nationell enighet. De dikter, som presenterades, vädjade ofta till fosterländska känslor eller innehöll andra uppbyggliga motiv med idyll som bakgrund men kunde även rymma inslag av pessimism och undergångsstämningar. Det var i regel de äldre författarna, som deltog i kampen och som inordnade sig i krigsårens nationella gemenskap. De yngre, okända författarna kände sig inte lika manade (Cullhed, sid 76-77). Som exempel på beredskapslitteratur kan nämnas Harry Martinsons *Verklighet till döds* (1940), Pär Lagerkvists *Sång och strid* (1940), Hjalmar Gullbergs *Fem kornbröd och två fiskar* (1942) och Vilhelm Mobergs *Rid i natt! Roman från Värend 1650* (1941).

Beredskapslitteraturens relation till regeringspolitiken och till opinionsbildningen har behandlats av Bengt Landgren i hans studie över Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen (1975). Han har redogjort för de villkor, författarna arbetade under samt för den censur och inskränkta tryckfrihet, som satte sin prägel på den kulturella miljön (Landgren, sid 68) (38).

Det är emellertid få skriftställare, som kan rubriceras som beredskapsförfattare. På vissa håll kritiserades författarnas brist på tillräcklig beredskapsanda. De "sakna förmåga eller vilja, att artikulera de fosterländska stämningarna hos svenska folket" (Landgren, sid 254).

I det följande skall jag söka redovisa, om och i vad mån den svenska bildkonsten entusiasmerades av beredskapspropagandan under kriget och om den omfattade drag, som kan hänföras till nationalism, optimism och försvarsvilja. Hänsyn måste därvid tas till en rad faktorer:

1. Den konst, som det närmast gäller, är endast den, som varit utställd på museer och gallerier. Museer, som ställt ut verk av svenska konstnärer, kan tänkas i högre grad ha hörsammat statsmaktens maningar till andlig beredskap än konsthandeln, som måste anpassa sin verksamhet till kundkretsen.
2. De målningar, som utställdes under perioden 1939-1945, kan ha tillkommit före kriget. Ofta hade utställningar en retrospektiv karaktär.
3. Man måste hålla isär konstnärernas intentioner från publikens och konstkritikernas tolkningar. Det konstnärliga budskapet kanske inte alltid nådde publiken på grund av ett komplicerat bildspråk. Vissa konstverk kan ha tolkats som "beredskapskonst", trots att konstnärerna haft andra avsikter.

Referenser hösten 1939 - våren 1942

Ragnar Hoppe gav i en fristående artikel (dvs inte en utställningsrecension) i SocDem under rubriken "Kulturvakt" den 14/9 1939 uttryck för den oro och bävan han kände inför kriget på följande sätt:

> "Alla ha vi skäl att tänka på det med oro och bävan, ty vad som händer därute i det gamla Europas centrum, det kan också en dag gå ut över oss".

Han framhöll emellertid samtidigt, att vi skulle söka förhålla oss lugna och objektiva och "fylla vår plats som kulturnation". Han citerade Anders Österling, som hade hållit ett radiotal den 1 september 1939, vari denne bland annat uttalat:"Vi måste under den period, som nu stundar, med yttersta lojalitet bemöda oss att handla och tänka solidariskt i den svenska folkfamiljen. Det fordras inte att vi klä oss i säck och aska. Vardagens liv måste ha sin gång, så långt det är möjligt, och det torde därvid visa sig, att mycket av det vana och vanliga kommer att te sig i ett nytt och vackert ljus under ovädersmolnen".

Hoppe oroade sig icke minst för konstnärerna, som han befarade skulle drabbas hårt av de försämrade ekonomiska förhållandena.

> "Få våra konstnärer icke det stöd och den uppmuntran, de förtjäna, hämmas de i sin alstring. Vad värre är, de komma att sakna sina utkomstmöjligheter, att bli utan bröd för dagen. Det är en dubbel skada, både rent mänskligt och kulturellt, och vi ha varken rätt eller råd att låta något sådant gå över dem.
>
> Under den stora ofreden för tjugufem år sedan var nöden i konstnärskretsarna så stor, att statsmakterna tvungos att ingripa. Detta kan även nu bli en nödvändighet, men vi få hoppas, att så ej behöver ske. En förutsättning blir då, att konstnärernas arbete respekteras, att deras gärning aktas och icke uppfattas som en lyx, och att först och främst konstutställningarna få fortgå som vanligt och att de behandlas på samma vis som under normala tider. Endast då så absolut kräves böra t. ex. utställningslokaler som Liljevalchs och Konstakademien få tagas i anspråk för militära ändamål. Nöden har ingen lag, men så länge vi inte befinna oss i akut krigstillstånd, vore det lyckligt om sådana åtgärder kunde undvikas. Om de högre myndigheterna däremot ville ställa sig i spetsen för en del utställningar, som eventuellt kunde kombineras med lotterier till konstnärernas förmån, vore mycket vunnet. Tillsvidare blir det dock antagligen bäst, att låta det privata initiativet taga hand om dem som förut. Denna sak har dessutom en annan sida. Allmänheten behöver inte minst under dessa tider något annat att sysselsätta sig med än det stora kriget, som lätt förvirrar hjärnorna. Kulturen som rent andlig företeelse bör stödjas, människorna böra lära sig inse, att konsten är livets salt, en sund glädjekälla, som vi icke kunna undvara utan att taga skada till vår själ. För krigets fruktansvärda allvar ha vi icke rätt att glömma våra förpliktelser som medlemmar i ett kultursamhälle." (SocDem 14/9 1939).

Gotthard Johansson i SvD uttryckte sig likartat påföljande dag (15/9 1939). Även han såg med stor oro på händelserna och frågade sig om konsten fortfarande hade någon uppgift att fylla "i en värld, som för andra gången på en generation - och i en långt hopplösare stämning än förra gången - går mot en katastrof, som kan betyda undergången för hela vår kultur". Han undrade om det inte var meningslöst att anordna konstutställningar, när världen omkring oss stod i brand, men framhöll - liksom Österling - att det var av vikt, att livet hade sin gilla gång. Han fann det lugnande, att en ny konstsäsong hade börjat som vanligt:

> "Inte bara därför, att det är skönt att få glömma, att för en stund fördjupa sig i andra bilder än av bombade städer, utan också och framför allt därför att det nu är viktigare än någonsin, att livet fortfar att gå sin vanliga gång - även kulturlivet."

Liksom Hoppe bekymrade sig Gotthard Johansson för konstnärerna och han hoppades, att utställningarna skulle kunna fortsätta och att publiken skulle infinna sig.

> "...vill nu bara hoppas, att publiken skall reagera lika förståndigt och att den köplust, som länsar lagren av kaffe och grönsåpa, inte måtte åtföljas av en lika omotiverad köpstrejk, när det gäller konst. Det är både förnuftigare och ofarligare att hamstra tavlor än livsmedel."

Han underströk också behovet av konsten som "en icke sinande källa" till glädje och vederkvickelse:

> "Vi behöva alla den vederkvickelse, som kan hämtas ur vissheten att kulturens källor inte sina. Vad som än kommer att hända i det underliga krig, som nyss börjat, ett är säkert, att vi gå mot en barbarisering av tillvaron, mot ett utsvältningskrig inte bara på det materiella utan också på det andliga området. Det är förvisso sant, att inga oljefärgstavlor kunna rädda mänskligheten. Men det är viktigt, att själva den livsinställning, som ligger bakom varje akt av konstnärligt skapande, i vilken man på något sätt kan förnimma närvaron av konstens heliga ande, inte försvinner ur världen. Det finns stunder, då man kan tycka, att det målas alltför många tavlor och alltför obetydliga, och det kan inte nekas till att den känslan haft särskilt lätt att infinna sig efter många av de senaste årens stockholmska vernissageronder. Det har inte saknats skäl för antagandet, att en viss ransonering av utställningsmöjligheterna skulle vara till konstlivets eget fromma. Men när vi riskera att mista något, får även det obetydliga sitt värde, och efter höstens första vernissagerond känner åtminstone jag ingen lust att klanka på utställningsväsendets försumpning" (SvD 15/9 1939).

Även övriga konstrecensenter insåg vikten av, att konsten kom att fortleva. "Konsten /har/ mer en eljest ett budskap till oss och om vi rätt förstå att lyssna till det kan det hända, att vår ödsliga ensamhetskänsla ger vika för några timmar. Det är - trots allt - vackert så!", skrev Nässtrom (ST 29/10 1939). Palmgren underströk behovet av "beslutsam handlingskraft, friskt initiativ och idogt arbete" och framhöll att "Kulturens, alltså också konstens, sak är i dag dubbelt så angelägen och viktig som för några veckor sedan" (AB 18/9 1939):

> "Detta är otvivelaktigt ögonblicket, då en utställning av konst med mottot "Arbetets ära" har sitt berättigande. Ty sällan har väl i Sveriges historia behovet av beslutsam handlingskraft, friskt initiativ och idogt

> arbete varit större än nu, då det för hela vårt folk gäller att lägga bort allt lunchdäst sammanträdesprat för verklig handling. Jag kan därför inte nog prisa dem, som här tagit initiativet! Och som därtill haft modet att trots en överraskande ny situation fullfölja en påbörjad sak, ja driva den därhän, att man redan vid denna utställnings öppnande kunnat annonsera inköp av konst för hela tio tusen kronor. Man får hoppas, att sådana initiativ till konstens fromma dyka upp gång efter annan under de månader och år, som stunda. Ty de komma att behövas, det är säkert". (AB 18/9 1939 i samband med SAK:s höstutställning.)

Dessa uttalanden under hösten 1939 av slagkraftig och propagandamässig karaktär påminner om de officiella uttalanden, som gjordes av regeringens medlemmar. Ord som *vederkvickelse* , *andlig beredskap* , *omistliga värden* tycks tagna ur sådana regeringsuttalanden (39). (Palmgrens här ovan återgivna citat andas dock något av den pronazism, som präglade AB). Sammanfattningsvis skulle man kunna säga, att trots tidens vånda och oro såg konstkritikerna med relativ tillförsikt på konstens möjlighet att bidraga till en drägligare tillvaro.

Som framgått av fig. 9 formulerade konstrecensenterna sina tankar om konstens funktion och karaktär under kriget, främst under de första krigsåren. Det torde hänga samman med utvecklingen av kriget. När kriget från och med hösten 1942 tog en ny,och för Sveriges vidkommande lugnare vändning, fanns det inte längre samma anledning att i skrift fästa uppmärksamheten på konstens funktion utan konstkritiken kunde koncentrera sig mer på estetiska än moraliska värderingar.

Man kan konstatera att de av mig undersökta kritikerna yttrade sig i stort sett likartat. Berg i DN däremot blandade sällan in händelser utanför konstens eget område i sina artiklar.

En mer ingående granskning av konstkritikernas uttalanden under de första krigsåren ger följande resultat:

Berg ansåg, att konsten skulle stå utanför de politiska och sociala striderna. Dess konflikter "utspelas på ett annat plan än det praktiska livets" (DN 12/9 1940). Han trodde visserligen att konstnärerna emotionellt reagerade starkare än människor i allmänhet inför tidshändelserna men ansåg det ligga "i sakens natur att varje verklig konstnär till det yttersta håller på konstens och individualitetens frihet" (DN 3/7 1941). Som stöd för sin uppfattning hänförde han sig till den danske museimannen Leo Swanes uttalanden i förordet till en utställningskatalog (nordisk konstbiennal i Göteborg sommaren 1941), i vilket Swane hade försvarat l'art pour l'art och konstnärernas rätt att gå sina egna vägar (40).

> "Leo Swane har väl velat ge en ursäkt för att konstnären i dessa tider av betryck inte direkt tar upp de aktuella problemen till behandling och med sin konst deltar i dagens strider, men antagligen har han med sitt försvar för l'art pour l'art också velat betona konstens rätt att söka sin egen väg, oberoende av krafter och syften som är främmande för dess innersta väsen, velat hävda dess frihet" (DN 14/8 1941).

Swane intog alltså samma ståndpunkt som Anders Österling, som i en artikel i ST 2/1 1941 under rubriken "Idyllens värnplikt" utvecklat sina åsikter därom, att konstnärer borde stå utanför kriget och inte delta i den politiska debatten. Österling gjorde sålunda gällande, att genom att stå utanför och söka värna om sådana värden som kulturarv, rättstradition och människovärde visade man på ett entydigt och effektivt sätt sina ståndpunkter och även världens behov av fred. Det slutliga avgörandet om mänsklighetens öde och välfärd skulle inte avgöras av vapenmakt. Österling försvarade alltså idyllen som livsform (Landgren, sid 113).

På liknande sätt hävdade Berg att skapande verksamhet kunde ses som en protest mot världens barbari, en "sublim protest mot förstörelsens och barbariets krafter" (DN 1/10 1942). Han såg också den livliga utställningsverksamheten som ett medel att stärka "den andliga försvarsberedskapen" (DN 21/9 1940). Han fann det legitimt att kunna "dväljas" i konstens värld "där allt är rent och strålar av ungdomlig charm" (DN 17/10 1940) (41).

Näsström ansåg konstens funktion vara att leda människan bort från den onda verkligheten. Konstens värld var "en värld av lidelsefri försjunkenhet i åskådandet av den skönhet som kan öppna nya horisonter och ge en ny tro på människan". Konsten kunde "öppna det enda livskraftiga livsrummet: den växtkraftiga själens" (ST 27/10 1940). Näsström såg idyllen i måleriet som speciellt ägnad att ge själen ro och såg tacksamt på konst, som förmedlade känslor av trygghet och harmoni. Han fann sig "särskilt mottaglig för varje förkunnelse av lyckan att få leva sitt eget stilla liv bland de sina, att få värmas av det duniga skimret kring små barns tinningar och att i hemmets hägn få bygga upp den värld av förtroende och tillförsikt, som ute i världen bombas sönder av den heroiska livsstilens dödsfåglar." (ST 20/4 1941, Näsströms recension av utställningar av Torun Munthe, Maj Jerndahl och Lars Florén).

Palmgren gjorde en jämförelse med det första världskrigets dagar och fann "samma orosfyllda mognande beslut att trots allt vara oss själva" och upplevde att "Ju större vår ångest är, ju nödvändigare är för oss den befrielse vi kunna få inför det ädla konstverket och ju större är också vår mottaglighet. /.../ Konsten är ett av medlen att utlösa ett (sic!) förtröstan och en inre ro, som vi alla behöva." (AB 16/1 1940).

I en artikel publicerad i AB 18/9 1940 med titeln "Vad gör Konstrådet?" redogjorde Palmgren för rådets verksamhet och framhöll det angelägna i, att denna kunde få fortsätta. Artikeln var en till regeringen riktad protest inför de indragna resurserna till rådet (42). Med eftertryck gav han uttryck för vikten av ett aktivt konstliv:

> "Jag har nyligen pekat på och upprepar det åter här:
>
> *Det tillhör vår andliga beredskap, att hålla de sköna konsterna i gång även under en tid som denna. Ur dem hämta vi glädje och styrka, förtröstan och mod. Att snåla här betalar sig inte, ja, hämmar sig ofelbart. Musik, litteratur, måleri, skulptur, arkitektur höra inte bara till tecknen på sunt liv hos en nation i fred och ro. De äro bevis på inre kraft och beslutsam segervilja och på en aldrig stäckad och snöpt framtidstro."*

Han såg sig också föranlåten att försvara idyllen och såg i stillebenmåleriet en protest mot den onda tiden:

> "Den hyacint och den begonia, som å denna duk böja sig svagt mot ljuset i fönstret, vilket vätter mot bakgården, protestera genom sin blotta existens mot våldet i världen" (AB 22/1 1941).

Konstens funktion under krigstid behandlades även av andra inom konstlivet.

Erik Blomberg exempelvis ställde frågan, om konsten skulle kunna leva i en värld av vapen och om den hade någon rätt att leva, någon uppgift att fylla:

> "Finns det något annat svar att ge än det gamla: 'Arbeta och förtvivla inte!' Livet är kort, men konsten är lång. Den varar, så vitt den är levande. Och i tider, då det kan synas, som om döden triumferade, blir den en livsmakt som aldrig eljest, därför att den visar det mänskligas okuvliga kraft: att överleva.
>
> Vårt land har hittills gått oskadat genom två världskrig. Men inte oberört. Vår nya konst är ett av vittnesbörden, att åtminstone några bland oss sökt leva med i denna tid av kriser och kamp." (*Konstrevy* 1941:1).

Även Gunnar Ekelöf tog upp ämnet till behandling i en artikel i *Konstrevy* ("Konstnärerna och kriget", *Konstrevy* 1941:3). Han sällade sig till dem, som med oro såg på framtiden och konstlivet. Han undrade, om konsten och kulturen skulle ställas under någon konstpolitisk monopolinrättning men trodde inte det var någon acceptabel lösning och framhöll konstnärens rätt att vara självständig och fri:

> "I en artikel i D.N., 'Då och nu', drog Gustaf Hellström för ett par månader sedan upp några paralleller ägnade att intressera inte bara pennans män utan också penselns och för övrigt folk av alla kategorier. Det är närmast på denna som föreliggande tankar återgå. Han påpekade där att förra gången /under första världskriget/ visste alla hur de ville ha världen, sig själva och sin ställning i och till världen - eller om de inte *visste* det, så hade de i varje fall samtliga teorier, aningar, planer, önskningar, vilkas förverkligande de med hoppets hjälp trodde möjliga. Nu vet vi ingenting, det är den stora skillnaden. Och om vi också i vårt innersta önskar åtskilligt så sker det på ett ofta avvaktande, i varje fall skeptiskt sätt. Ingen strömning för oss framåt mot ett nära hägrande mål. Målet hägrar väl som alltid men fjärran - som alltid. Och kanske är det bra så, i varje fall är det mera med verkligheten överensstämmande. Konsten är lång och livet är kort, inget liv har någonsin räckt att hinna den långa vägen fram.
>
> Vilka alternativ väntar oss i en framtid? Att ställas under ett för konsten och kulturen djupt likgiltigt propagandaministerium, en sorts konstpolitisk monopolinrättning? Kan något gott för konstens och kulturens vidkommande väntas av kollektivismen? Mig förefaller det snarare som om den gav fabrikörer på beställning och kolportörer av

machwerk de ypperligaste tillfällen, och denna åsikt jävas inte av hittills bekanta fakta. Den verklige konstnären söker inte nå kontakt med mänskligheten *utåt* utan inåt: genom att borra sig ner till de allmänmänskliga grundskikten i den egna själen. Sådana personliga allmänmänskliga konstverk betraktas också vanligen av samtiden som abstrusa och svårförståeliga. De äro obekväma, medan propagandan just siktar på människans andliga bekvämlighet. En äkta konstnär måste vara självständig, därför att han är farlig. Konst och dikt är också ett slags 'opium för folket'.

Men det är onödigt att längre uppehålla sig vid det värsta tänkbara alternativet. Låt oss hoppas att var och en skall få fylla sin plikt mot sig själv, enkelt, hederligt och strävsamt - utan sidoblickar. Tills vidare får vi försöka att inom Sverige vinna Europa åter."

Konstnärerna gjorde själva få uttalanden i pressen men i samband med intervjuer kunde de klarlägga sina åsikter (se sid 90 f och sid 181). Att döma av den bildkonst, som ställdes ut under krigsåren, kan man dra den slutsatsen, att även konstnärerna ansåg, att konsten inte borde vara redskap i den politiska debatten (om idyllmåleri som protest jfr sid 185 f).

14. Nationalmuseums vårutställning "Konst Konsthantverk", april-maj 1940. Foto Nationalmuseum.

Svensk salong

Nationalmuseums ordinarie samlingar evakuerades och de utrymda lokalerna kom att användas för tillfälliga utställningar. De stora utställningslokalerna ersatte också i viss mån Liljevalchs konsthall, som tagits i anspråk av militären för att användas som förläggning för marinen (43).

15. Isaac Grünewald: Affisch till Nationalmuseums vårutställning "Konst Konsthantverk", april-maj 1940. Foto Kungl bibl.

På våren 1940 arrangerade museet tillsammans med Konstakademien, Riksförbundet för Bildande Konst, Sveriges Allmänna Konstförening, Svenska Slöjdföreningen och Statens Konstråd en stor utställning av samtida svensk konst och konstindustri. Utställningen hade planerats sedan några år tillbaka som ett led i ett försök att häva det bistra ekonomiska läge, de svenska konstnärerna befann sig i. På grund av kriget erhöll utställningen en delvis annan karaktär än den ursprungliga. Den blev en uppvisning av svensk konst och dess värde. Omkring 170 konstnärer medverkade med måleri, skulptur och konsthantverk. Museichefen Axel Gauffin skrev i katalogförordet om den betydelse han tillmätte utställningen:

> "Utställningen har i mer än ett avseende tillkommit som en följd av kriget. Det är detta, som har skapat nödvändigheten att taga ett krafttag för konsten och konstnärerna. Det är också kriget, som å ena sidan har tvingat Liljevalchs konsthall att slå igen sina portar och å den andra har möjliggjort upplåtandet av Nationalmusei salar, som stodo berövade så många av sina mästerverk, till utställningslokaler.
>
> Så har tanken på en utställning av svensk konst och svenskt konsthantverk i Nationalmuseum kommit till.
>
> Kommittén har sökt få med representanter för olika generationer, även den yngsta, som annars icke får vara med på Nationalmuseum eller representationsutställningar av olika slag, för att betona utställningens karaktär av ett allmänt genomsnitt, en konstnärlig uppmarsch hand i hand på bred front"

Kritikerna var välvilligt inställda i sina recensioner av utställningen och såg konsten som "en dyrbar skatt, som det är vår skyldighet att värna och bevara liksom våra andra nationella värden" (Hoppe i SocDem 19/4 1940). Nässtrom fann den "stora konstbouillabaissen välsmakande" (ST 14/4 1940). Palmgren ansåg, att utställningen hade en "god medelstandard" (AB 25/4 1940). Johansson hade visserligen några anmärkningar på det urval, som juryn gjort, och tyckte sig sakna flera av de konstnärer, som var berättigade att ingå i begreppet svensk konst. Han ville dock inte åberopa egna värderingar gentemot juryns. Han ville inte uppväcka "konstgruff i tider, då vi ha allvarligare ting att tänka på" (SvD 18/4 1940). Han framhöll, liksom, museichefen i sitt katalogförord, att utställningen kunde ses som en protest mot kriget. Han pekade på att denna protest kom till uttryck i både direkt och indirekt form. Den direkta protesten fann han visserligen endast i ett fåtal målningar, bland dem Nils Nilssons bilder med motiv från i första hand det spanska inbördeskriget och Thor Fagerkvists målning "Kavalkad-kaos", en stor symbolisk protest mot våldet i världen. Som en protest i indirekt form såg han de målningar, som uttryckte "livsdyrkan" och "glädje över en blommande värld, över spirande örter och växande ungdom. Kanske har ingen uttryckt det vackrare än Sven Erixson". Även andra konstnärer förmedlade idyll och trygghet som Gideon Börje i "Sonja", "som lika gärna skulle kunna heta 'Svensk flicka', så som hon står där i sin nya, gråa klänning, blyg och trygg på en gång mot den djupa skogen. Var och en ger sin ton åt bilden. Bertil Damms har alltid varit blond och ren, men det var länge sedan den klingade så sval och frisk som i det här utställda damporträttet och så fyllig som i sommarbilderna från Nuckö". I stark kontrast till verkligheten "denna förfärliga vinter" stod Tor Bjurströms "ljuvliga vinterbild 'Träd och röda tak'." (SvD 18/4 1940).

Utställningen var av officiell karaktär. Man kan därför antaga, att även om det producerats konstverk, som kritiserat krigets utveckling, fördömt Sveriges handlande eller Tysklands agerande, skulle dessa inte beretts plats på utställningen. De få målningar med krigsmotiv, som visades, var av allmän karaktär och uttryckte inte några direkta politiska ställningtaganden. Många av de utställda verken var också av tidigare datum och inte målade i anslutning till andra världskriget.

SAK:s höstsalong 1940

I samband med SAK:s höstsalong 1940 fann kritikerna åter anledning att se om konsten färgats av tidshändelserna.

Nässtrom ansåg utställningen utgöra ett koncentrat av den unga svenska konsten (ST 16/11 1940). Han sammanställde några drag, som han ansåg typiska. Till en början konstaterade han, att "krig och kris gått den /konsten/ tämligen spårlöst förbi". En ny motivkrets fann han i skildringen av den svenska beredskapsflottan men främst ansåg han utställningen vara en rapport från svenska bygder. "Över hela linjen röjer sig en dragning till direkt verklighetsstudium med stark betoning av de koloristiska värdena och de lyriska stämningarna":

"Liksom fallet är med den unga finska konsten, sådan man mötte den på senaste vårsalongen i Helsingfors' konsthall, ha de svenska artisterna med några få undantag flytt så långt bort som möjligt från spalternas och radions ohyggligheter och sökt sig in i idyllen. Ett av undantagen är den alltid starkt socialt reagerande Carl J. Alexanderson, vars målning 'Efter raiden' ger en kuslig glimt av en brinnande finsk by med marken uppfläkt av krevader, ett annat är Bull Hedlunds grafiska hyllning till Georg Carl von Döbeln med dess på 1800-talsmaner hopade bildelement, ett tredje är Björn Jonsons patetiska torrnålsblad 'Religioso 1940' och ett fjärde slutligen är Harald Lindbergs 'Vid farleden', i vilken den återuppvaknade svenska fosterlandskänslan funnit ett osökt symbolspråk. Den utmärkte skärgårdsmålaren skildrar en klar höstdag, då några ungdomar plocka grenar och ris i förgrundens strandterräng, medan en skuta för fulla segel glider förbi i mellanplanet med namnet 'Svithiod, Sverige' krigsmålat längs relingen. Det finns en monumental växtkraft i denna komposition, och man skulle gärna återse den i mural teknik, t. ex. i någon skola eller militärförläggning. Här behagade en donator ge sig till känna!

Eljest är denna utställning, liksom så många föregående, en rapport i färg och form om svenska bygder och svenska människor. Gränsspärren mot utlandet och de gamla franska och italienska motivkretsarna har dragit med sig en ökning av de svenska motivens antal, och isoleringen utåt har lett till så lyckliga möten som det mellan Hugo Zuhr och den norrländska fjällterrängen, vilket resulterat i några ytterst subtila färgpoem med en helt ny syn på den norrländska koloriten. Minnen från fredliga utlandsresor redovisar Sven Erixon i några små intima studier från Portugal, och Tage Hedquist i en grönskimrande utsikt över Seine från Quai Voltaire.

Annars ha våra konstnärer ställt upp sina stafflier i Stockholm och på Västkusten, i Skåne och på Öland och ge i regel ganska naturalistiska besked om hur där ser ut. Över hela linjen röjer sig en dragning till direkt verklighetsstudium med stark betoning av de koloristiska värdena och de lyriska stämningarna." (ST 16/11 1940).

Berg ansåg, att utställningen präglades av en "nordiskt blond och frisk helhetston". Han konstaterade, att konstnärerna avhållit sig från experimenterande konst och att de närmat sig livet under senare år. "De exklusiva experimenten, ismernas tid tycks i stort sett vara förbi". Han menade därmed expressionismen och kubismen. "Expressionismens våldsamma subjektiva överdrifter" hade avtagit men dess lära om målningen som en yta med dekorativt fördelade färger hade slagit igenom; ortodox kubism var också borta även om man kunde känna ett konstruktivt skelett i måleriet. Han framhöll som något positivt det "friska och rättframma" i t ex Sven Joanns människoskildringar och "det nordiskt blonda" i landskapsbilder av målare som Tage Hedqvist, Folke Ricklund, Hugo Zuhr, Karl Reinhold Dahlqvist och Axel Nilsson (DN 21/11 1940).

Den frånvaro från experimentlusta hos konstnärerna, som Berg funnit glädjande ansåg emellertid Hoppe vara av ondo. Han skulle gärna sett "tydligare

prov på en större och högre strävan, ett djärvare experimenterande och byggande" (SocDem 1/12 1940). Han var kritisk till hela utställningen och ansåg, att den präglades av medelmåttighet. I detta sammanhang bör emellertid observeras, att Hoppe principiellt ej gillade den typ av utställningar, som arrangerades av SAK. Han hade kritiserat den varje år och framhållit, att man borde söka finna nya metoder att skapa meningsfulla samlingsutställningar (se t ex SocDem 22/10 1941).

16. Eric Hallström: Affisch till SAK:s höstutställning "Konst ger arbetsglädje", 1940. Foto Kungl bibl.

Övriga utställningar

En granskning av recensenternas uttalanden om övriga utställningar under den nu redovisade perioden ger samma bild som den, jag sökt teckna ovan av de utställda konstverkens påverkan av kriget.

När Färg och Form höll sin grupputställning i oktober 1940 sågs bilderna från den gångna sommaren som "sommarupplevelser från ett fredat sommarsverige".

> "Att det blev svensk sommar och inte sommar så där i allmänhet berodde ju som bekant på alltför allvarliga händelser för att vi här skulle behöva förklara oss närmare. Trots de tunga moln, som vilat över världen, har solen dock lyst och strålat ungefär som vanligt, och våra konstnärer tyckas ha haft den lyckliga förmågan att åtminstone tidvis kunna glömma det ondas förhärjande makter, ja, kanske t.o.m. katastrofstämningen hos dem utlöst skapandets glädje i en intensivare potens än annars".

och vidare

> "I tider som dessa är det en glädje att se hur våra målare förstått att

med så stark inlevelse och så förfinad smak ha tolkat just den svenska sommaren!" (SocDem 20/10 1940).

Hoppe framhöll i en artikel följande:

"jordmånen tyckes under alla förhållanden vara särdeles lämplig för konstnärlig produktion, hur underligt det än kan låta med tanke på det allmänna tidsläget." (SocDem 9/12 1940 i samband med Knut Hanqvists och Folke Hellström Linds utställningar).

Berg ansåg sig kunna konstatera, att konstnärerna återvänt till det verkliga livet (DN 21/11 1940) och Gotthard Johansson hade ett intryck av att det fanns "en nästan outtömlig produktionsförmåga av framför allt kolorisitiskt begåvade unga målare" (SvD 6/3 1941).

Liknande omdömen fälldes under den kommande hösten.

"Det tvärsnitt genom svensk konst man får i år står på en glädjande hög nivå. Man har ett intryck av att den konstnärliga kulturen är i stigande och att det finns förbluffande många konstnärer som arbetar på sunda och levande linjer" (Berg i DN 11/10 1941).

Palmgren gav efter en vernissagerond i november 1941 AB:s läsare denna positiva syn från Stockholms horisont:

"Det är många och varandra högst olika instrument, vilka spela i den väldiga orkester av skapande konst, som nu i små och stora konstsalonger sluter en ring kring den inre staden. Det andra världskrigets svenska metropol får ett, tu, tre i detta hänseende en verklig storstadskaraktär."

och vidare:

"De mest olika riktningar inom konsten - kanske dock minst de ultramoderna - göra sig hörda och bli accepterade/.../ Summa summarum: det svenska konstlivet står i sitt flor som aldrig förr!" (AB 10/11 1941).

Man kan emellertid också finna tendenser till negativ kritik av den samtida konsten. Näsström efterlyste en annan konst "en mänskligt mer djuplodande" (ST 10/9 1939). Här bör man dock känna till att Näsström redan före kriget framfört liknande åsikter.

"Just nu skulle vi behöva en mänskligt djuplodande konst, som kunde öppna en evighetsrymd över vår tillvaro och låta oss se dagens förödande händelser i det försonande ljuset av andliga realiteter högt över

fronter och fientligheter. Konsten, när den är som bäst, känner ju inga nationella gränser och inga taggtrådsstängsel raserna emellan utan är ett kraterkärl, vari mänsklighetens ädlaste drömmar blandas till en brygd av jordisk must och himmelsk renhet, helgad åt livets skapande och adlande makter, ett kärl, som genom årtusendena överlevat den s.k. civilisationens alla mordverktyg.

Men tyvärr. Lördagens vernissagerond på de nya konstutställningarna i Stockholm efterlämnar intet minne av den sortens konstnärliga manifestationer." (ST 10/9 1939).

Som ett svar på denna apell om en "mänskligt djuplodande konst" kan man hänvisa till den utställning, som hölls 1942 av Ossian Elgströms Edda- och Ragnarökssviter. Den entusiasm, Näsström kände inför Elgströms målningar vittnar om, att han i dem fann något av denna efterlängtade brygd av "jordisk must och himmelsk renhet" (om mottagandet av Elgström-utställningen se sid 119 f).

I januari 1940 återkom Näsström och skrev att "i denna ohyggliga tid börja vi kräva något mera av konsten än det utsökta artisteriet" (ST 21/1 1940).
Gotthard Johansson såg den konst, som "i ljuvligt lä, tycks det, för den ödesvind, som blåser över världen" visades på utställningarna, som en "flykt från verkligheten /.../ Kanske är det väl skönast så" (SvD 6/4 1940) men som Näsström var han kritisk till en del av den utställda konsten och gav resignerat uttryck för sin pessimism. I samband med att konstnärsgruppen Skandinaverna ställde ut i Esseltehallen fann han anledning att utropa all konst till efterklangskonst (44).

"Skandinaverna" bestod till största delen av danska konstnärer. Den unga danska konsten fann Johansson "högröstad, brutal, kaotisk och hävdar med ett avundsvärt ungt och rödglödgat revolutionärt patos rätten att experimentera. Det tråkiga är bara, att experimenten i regel är gjorda för en tjugo, trettio år sedan av Picasso, Paul Klee".... Deras konst "är till nio tiondelar ren efterklang". "Primitivister eller impressionister, realister eller surrealister - i grund och botten är kanske inte skillnaden så stor. I stort sett är det samma idyll man möter i alla dessa utställningslokaler, en efterklangskonst, som lever på redan gjorda erövringar, icke en, som är i färd med att göra nya." (SvD 25/1 1940).

Vad ansåg konstnärerna?

De uttalanden av konstnärerna, som man finner i litteraturen och i recensionsmaterialet visar att konstnärerna själva - liksom kritikerna - såg konstens möjligheter att skänka glädje och skönhet.

"I hatets och förintelsens tid, liksom i uppbyggandets, ha vi konstnärer vår beredskapsplikt: sätta strålkastarna på de fläckar av skönhet, vi söka fånga med penseln", skrev konstnären Fritz Smedberg (Palmgren 1945, del 2, sid 202).

Kjell Leander-Engström, som befann sig utomlands och hade svårigheter att

komma hem till Sverige, när kriget bröt ut, framhöll i en lovsång till Sverige och dess fjällvärld, hur denna natur måste påverka svenska konstnärer:

> "När man sedan kommer hem till sitt vackra land, får resa upp till Lapplands storslagna karga natur, står på en fjällsluttning på hösten och ser hela naturen brinna i palettens alla färger och några till, låter blicken fångas av Torne träsks knallblå vatten, ideligen skiftande från veroneser till smaragdgrönt, ser molnens lustiga dans mot himlens kalla blågröna toner och fjälltopparnas blånande med kall, isande nysnö, ja, då börjar man förstå bättre vad den gamle Osslund menade med sitt Söder och Norr!" (Palmgren 1945, del 2, sid 170)

Stellan Mörner gjorde ett uppmärksammat inlägg vid Svenska Arkitektföreningens kulturdebatt den 22 september 1941 och gav då en mer ingående analys av konstens situation. Han upplevde konsten tungflytande och spänningsfri och han saknade kontakten med utlandet. Krigshotet medförde en ökad känsla för det svenska, "vi vill måla den värld vi ännu äger, som känns hotad och därför dubbelt dyrbar". Han tyckte däremot inte att tidens konst uttryckte sig reaktionärt, även om nya strömningar saknades och såg det stillastående konstlivet som ett tecken på en digestionsperiod, "en tid då man smälter det man under det aktiva 1900-talet tillägnat sig":

> "Det ställer sig av naturliga skäl svårt att ge besked om dagens situation inom konsten - vi äro ju så gott som helt utestängda från kunskap om vad som försiggår på konstens område utanför vårt eget land. Men situationen är väl ungefär denna: vi ha f.n. ingen smakförnyande oppositionell estetisk rörelse, som hänför de unga, i likhet med t.ex. på sin tid kubismen. Tiden efter sekelskiftet och ett par årtionden framåt brukar betraktas som ett tidsavsnitt, då andarna vaknade och det var härligt att leva. Det var också givetvis en mycket aktiv tid. Det utvecklades både en stark inre aktivitet och en bullrande yttre, vars avsikt var att väcka uppseende genom publika manifestationer, skandaluppträden, stridsskrifter, skäll och bråk i tidningarna och annat. Sånt leva vi nu utan. Ibland kan man nog tycka att det är något alltför tungflytande och spänningsfritt i dagens konstliv och det kan ju för all del vara stimulerande med den yttre aktiviteten nån gång och ett bra sätt att lufta lungorna men den är ju ändå av föga värde. Det är i alla fall den inre aktiviteten, som är saltets sälta och den sältan tror jag ej vår nutida konst saknar.
>
> Konstnärens förhållande till de stora världspolitiska händelserna måste bli en rent inre angelägenhet; för oss kan det i varje fall aldrig bli något motiviskt tillskott. Det är väl närmast så att vi vill måla den värld vi ännu äger, som känns hotad och därför dubbelt dyrbar. Man kan nog tala om skärpt syn och ökad kärlek hos konstnärerna till allt det, som kan hänföras till svensk domän, andlig som geografisk. Eller som Harry Martinson uttryckt det: 'Det som är viol och käringtand och nordisk sommardröm'."

Mörners tal publicerades i *Konstvärlden* (1941:16) och kommenterades av Carlsund. Carlsund reagerade mot den idyll, som enligt honom präglade konsten. Han såg inte som Mörner positivt på situationen:

> "Eländet står en upp i halsen och man vill ha lugn, ordning och reda. Man vill ha idyll. Honung och mjölk. Man vill ha mänskliga, vackra former, sköna clairobscurer med övernaturligt ljus och gästvänliga skuggor /.../ Till och med för radikala konstnärer och radikaliserande kritiker ter sig detta icke som reaktion eller återgång till ordinärt pompier-måleri hopplöst i sin fulländning, sterilt i sin brist på utvecklingsduglighet. Tvärtom betraktas det som ett legitimt skydd mot andlig stelkramp, formelesteteri och annat dylikt. Stellan Mörner kallar det andens digestionspaus, en god beteckning." *Konstvärlden* 1941:18).

Referenser hösten 1942 - våren 1945

Referenserna till konstens funktion och utseende under kriget tunnade ut efter de första krigsåren. Även om referenserna därför är fåtaliga skall här redogöras för några recensioner i samband med större samlings- och grupputställningar. Därmed vill jag ge en bild av de sista krigsårens konstliv.

SAK:s höstsalong 1942

SAK:s höstutställning i oktober 1942 gav Johansson anledning att i SvD (22/10 1942) uttala, att den konstnärliga nivån genomsnittligt kunde betecknas som hög men framhöll samtidigt, att samlingsutställningar inte var lika attraktiva som förr. De flesta konstnärer inriktade sig på att ställa ut separat, varför samlingsutställningar inte var representativa för svensk konst i dess helhet.

I samband med utställningen framhölls av många, att konstakademiens lokaler var otillräckliga. Redan SAK:s intendent, Sigge Bergström, hade i utställningskatalogens förord betonat detta, vilket föranledde ett flertal konstrecensenter att kräva, att Liljevalchs konsthall skulle iordningsställas och åter användas som utställningslokal.

Palmgren tog upp saken i sin recension över SAK:utställningen och betonade det vanskliga i att låta militären härbergeras i konsthallen:

> "Närheten till Nordiska museet gör denna förläggningsort under orostider i yttersta grad riskfylld. Även för militären skadar det inte med en liten portion av kulturella hänsyn eller om detta inte är möjligt så åtminstone av vanligt sunt förnuft" (AB 21/10 1942) (45).

Färg och Forms grupputställning hösten 1942

Färg och Formutställningen under samma månad var enligt en recension av Johansson i SvD den 27/10 1942 ägnad att ge en uppfattning om, hur konstnärerna fångat den svenska sommaren "i onådens år 1942". Johansson hade i recensionen lyhört uppfattat stämningarna: idyllen, konstnärernas nya motivkretsar, den stegrade fosterlandskänslan och isoleringen från utlandets konstliv (jfr sid 127).

På utställningen visades Albin Amelins "Stalingrad" utställningens enda målning med motiv från kriget. För kritikernas tolkningar av och intresse för målningen jfr sid 175.

SAK:s höstutställning 1943

I recensionerna upprepades i stort de omdömen, som framförts i recensioner över SAK:s närmast föregående höstutställning.

Nässtrom fortsatte sin kritik av det moderna svenska måleriet. "Här händer ingenting, här springer ingen tändande gnista fram". Det unga måleriet fann han vara "så söcknigt och tamt och oväsentligt och de äldre hävdar i regel bara sina redan vunna positioner". Det råder "en skrämmande idélöshet i ung svensk konst" (ST 3/10 1943).

Hoppe beskrev de allmänna tendenserna på höstutställningen och fann dessa "särskilt inom måleriet, där intresset för landskapet dominerar motiviskt och färgen och den skissaktiga behandlingen göra sig starkt gällande ur formsynpunkt." (SocDem 20/10 1943).

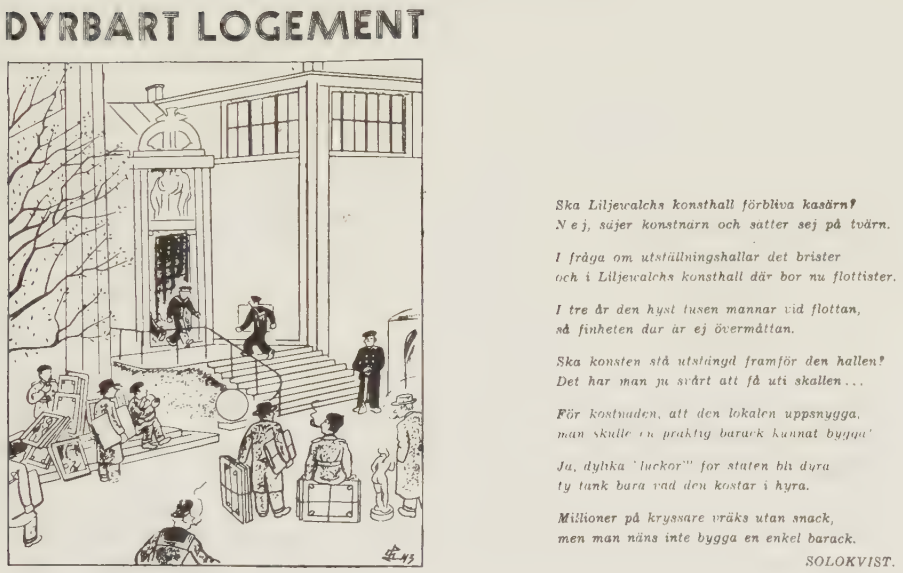
Liksom man gjort år 1942, upptogs även nu till behandling frågan, huruvida samlingsutställningar av den typ, SAK anordnade, var värdefulla. I allmänhet var man kritisk men Johansson framhöll, att han för sin del ansåg, att dylika utställningar hade en uppgift att fylla genom att man på dem kunde presentera unga konstnärer, som ännu inte var mogna för egna separatutställningar (SvD 9/10 1943).

Lokalfrågan och trångboddheten i akademien berördes åter. "Att det hela blir så trist, kan naturligtvis delvis förklaras med att Höstsalongen är för trångbodd i Akademien. Den skulle behöva Liljevalchs konsthall för att blomma rikare, men den utvägen spärras ju av den militära byråkratins dryga och istadiga motstånd", skrev Nässtrom (ST 3/10 1943).

Färg och Forms grupputställning hösten 1943

Färg och Forms grupputställning år 1943 presenterade även det året ett verk av Albin Amelin - "Sommaren 1943" - en skyddsrumsinteriör med ryska kvinnor och barn. Denna målning avvek skarpt från idyllmåleriet och framstod som en solitär på utställningen. Nässtrom förmedlade med sedvanlig bravur sina läsare sin upplevelse inför målningen:

"Man läste inbjudningskortet och man tänkte: nu blir det väl en rad välartade idyller från Södra bergen och Öland och Västkusten igen. Men det blev inte bara det. Utställningens namn togs nämligen upp i ett skräckfullt eko av Albin Amelins monumentala målning på fondväggen i stora salen med titeln 'Sommaren 1943'. Det är de stora luftraidernas sommar med dödsbleka kvinnor och barn sammanpackade i ett skyddsrum, och den fruktansvärda situationen är skildrad med ett osentimentalt, naket och sammanbitet patos, som gör den till ett bestående dokument om vår tid /.../ en protest mot våldets ideologi och en hyllning till de vapenlösas tapperhet." (ST 3/10 1943). Målningen kommenteras på sid 176.



17. "Dyrbart logement". Illustration av Ivar Starkenberg i Soc-Dem 1/5 1943.

Konstens "dekadens"

"Svenskt måleri genomlider under krigsåren en dekadensperiod. Blodlös och initiativfattig, förmodligen beroende på att man icke som under fredens dagar haft tillgång till främmande impulser, främst då franska sådana. Ett genomgående drag hos målarna är sötaktig färg och lös, sladdrig form. Utställningshetsen gör väl sitt till, mängden av nya konstsalonger där profithungriga konsthandlare driva på karusellen.

> Dagspressens konstrecensenters jakt efter dagssländor, eller, vilket icke är bättre, deras slappa tolerans mot mycket tillfällighetsglitter bidrager icke till nivåns höjande. Dragningen till sockerbagarmässig 'förfining' har blivit dominerande också hos de äldre konstnärerna och som de gamla sjunga. En form av verklighetsflykt förmodligen." (Albin Amelin i *Konstrevy* 1944:1-2).

Amelin skrev de citerade raderna som gästande konstkritiker i *Konstrevy* under januari-februari 1944.

Samma ämne behandlades av Gunnar Ekelöf i samma tidskrift. Hans uppfattning anslöt sig nära till Amelins:

> "När den uppryckande och uppluckrande franska sensualiteten och sinnesglädjen inte får komma med i spelet breder den nordiska melankolin ut sig som ett lager gyttja" (*Konstrevy* 1944:4).

Vad önskade kritikerna?

Näsström efterlyste motivisk förnyelse. Han vände sig mot, att konstnärerna sysslade med "estetiskt pyssel, i stället för att ägna sig åt lokala, sociala och historiska problem" (ST 3/10 1943 (46). Carlsund däremot, önskade ett friare formspråk, en mer experimenterande konst. Bägge var dock överens om att man kunde bli övermättad "på landskap, akter och uppställningar med blommor och palsternackor". "Vem som helst kan få nog av idyll och börja längta efter mera tankekrävande kompositioner" (Carlsund i AT 2/3 1944).

Här skall också nämnas något om den kritik, som framfördes av de socialistiska kritikerna. Per-Olov Zennström, Ny Dags kulturredaktör, instämde i Näsströms och Carlsunds kritik. Han ansåg emellertid att kritikerna bar skulden - dvs de borgeliga kritikerna - och menade att det var de som underlåtit att visa vägen ut ur individualismens labyrinter (refererat av Carlsund i AT 2/3 1944). Kritikerna hade ett ansvar; de skulle inte endast referera utan måste även framföra ideer och uppslag. Zennströms kritik riktades inte endast mot krigsårens konst utan mot hela det borgeliga samhällets konstinställning. I en recension av Amelins målning "Stilleben med mausergevär" från 1942 redovisade han både sin konst- och sin samhällssyn:

> "En svala gör ingen sommar, men Amelins målning är ett glädjande tecken på en konsthimmel som annars tycks förmörkad av de borgerliga ideologiernas nebulosor. Måtte den väg som Amelin här beträtt följas av flera av våra unga konstnärer. Endast genom beröring med de sociala realiteterna, genom en ständigt fördjupad kontakt med det arbetande folket, dess liv och problem, kan de frigöra sig från den borgerliga kulturens impotens och livas av samma obändiga pulsslag som folket självt" (Georg Rosén, pseudonym för Per-Olov Zennström, Ny Dag 12/6 1942).

Liknande synpunkter framfördes av Gunnar Gunnarson i Arbetarfolket. Han talade om måleriets dekadensperiod i samband med Isaac Grünewalds utställning på Liljevalchs konsthall 1944. Hur Gunnarson önskade konstens form och innehåll,redovisade han i samband med utställningen "Den fria konstfronten", som hölls på Galerie S:t Lucas i april 1944. I utställningskatalogens förord pläderade han för den nyrealism, som "Den fria konstfronten" företrädde. Konsten skulle kunna främja ett framtida samhälle och vara aktivt engagerad i den sociala kampen. Gunnarsons idéer sammanföll i stort sett med Zennströms.

Liknande åsikter hade också framförts av Per Meurling (47).

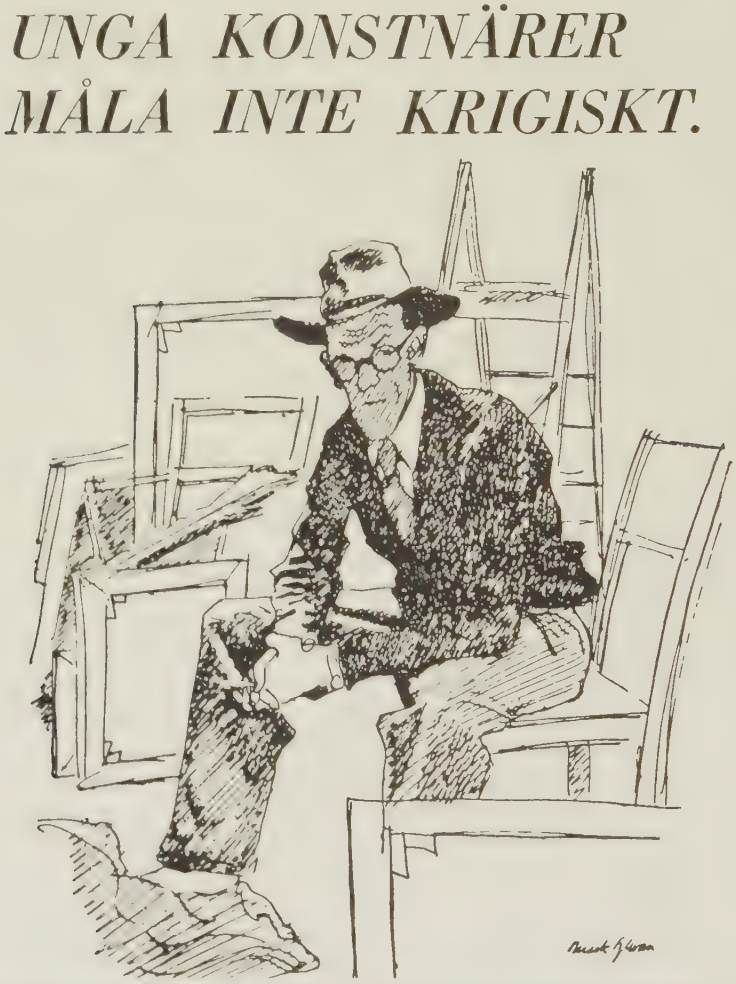
Gunnarsons konstuppfattning kritiserades av Poul Henningsen i en artikel i *Konstrevy* 1944:4 (48). Henningsen, som gjort ett studiebesök i Stockholm, beskrev sina upplevelser av det stockholmska konstlivet. Han berörde härvid Gunnarsons åsikter och hävdade, att det var felaktigt att styra konstnärerna. Dessa måste vara fria. Man kunde inte ställa politiska krav på dem. Han menade, att tidsandan andligt inverkade på konsten, som var en spegel av tiden. Han citerade Christian Krohgs välkända uttalande "Al god kunst er social. Al social kunst er dårlig". På samma sätt kunde man säga, ansåg Henningsen att "Al kunst er politisk".

Konstens frihet hävdades även av Herbert Read i en artikel i *Paletten* 1943:1. Han gav läsarna en orientering om kultursituationen i England. Han trodde inte, att kriget i sig påverkade konsten. Det var samhället, dess utformning och kultur, som avgjorde, hur konsten inom samhället utvecklade sig. Konsten var en spegel inte av kriget utan av hela kultursituationen:

> "Våra vänner i de neutrala länderna fråga: vilken inverkan har kriget på de moderna strömningarna inom konst och litteratur? Det är en sådan där fråga, som inbjuder till motfrågor och nya frågor snarare än till ett bestämt svar. I vart fall måste man vänta till krigets slut innan man skriver något sammanfattande och nekrologartat. I allmänhet är det väl tvivelaktigt om kriget har så stor katastrofisk effekt på det konstnärliga skapandet som man vanligen antager. Stora artister har som stora filosofer en förmåga av oberördhet, som gör dem relativt okänsliga för kanondunder, och till och med för bombnedslag i närheten. Men det moderna kriget har ting som mera allvarligt stör konstnärens naturliga ro. Han blir med tvång uppryckt ur den jord, där han är rotad, han sätts under disciplin och på rationer, och får skatta sig lycklig om han slipper undan utskrivning av någon sort. Kriget gör avbräck i konstens förlopp, därom kan man icke tvivla. Och det uttunnar påtagligt konstnärernas led. /.../ Nya skalder och målare uppträder med nya syner och ny stil. Men det är bara tillfälligheter att de sammanfalla med kriget, och de ge endast tillfälligt uttryck för krigspsykologi och krigsideologi. Det är väsentligare krafter, som bestämmer dem, de skulle ha varit likadana om kriget aldrig blivit av. De är produkter, som bottna i vår tids hela kultursituation." (*Paletten* 1943:1).

Den svenska bildkonstens brist på stimulans under krigsåren kan ha medverkat till, att frågor, som trångboddheten i Konstakademiens lokaler och Liljevalchs

konsthall som militärförläggning, tog något större proportioner än de skulle ha gjort under ett mer livaktigt och progressivt konstliv. Bristen på stimulans från internationellt kulturliv var hämmande.



18. "Unga konstnärer måla inte krigiskt". Illustration av Mark Sylwan i SvD 3/1 1945. (Den avbildade konstnären är Pelle Åberg)

"De fem magra åren"

I februari 1945 arrangerade SAK i Liljevalchs konsthall en samlingsutställning "Svensk konst 1939-1944". Efter ett besök på utställningen myntade Nässtrom uttrycket "de fem magra åren". Nedan kommer större delen av hans recension att citeras, då den - enligt min uppfattning - på ett riktigt sätt redovisar alla de tendenser inom svensk konst, som präglat de fem åren. Den förmedlar dessutom ett uttryck för den optimism som gjorde sig gällande, när freden närmade sig:

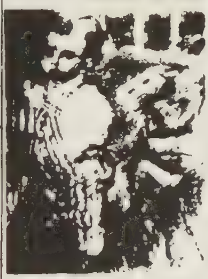
GUSTAF NÄSSTRÖM:

De fem magra åren

Kring Konstföreningens lördagsvernissage i Liljevalchs

I och för sig finns det ingenting att invända mot Sveriges allmänna konstförenings idé att göra ett urval ur svensk konstproduktion under de fem gångna krigsåren och att ställa ut detta urval i Liljevalchs såsom en revy över vad sig i rikets ateljéer tilldragit under det bedrövliga lustrum konsthallen hållits stängd. Emellertid har praktiskt taget varenda en av de 142 representerade konstnärerna haft egna utställningar under tiden eller i varje fall deltagit i grupputställningar, vadan nyhetsvärdet inte blev särskilt påfallande, när man på lördagens vernissage konfronterades med de 646 numren (så gott det sig göra lät i de snöpudrade människomassorna). Ett stort antal av konstverken har man sålunda haft tillfälle att se förut, många är redan sålda och upplånade ur privat ägo för att ordnas in i skönklingande hängningsgrupper, och några av skulpturerna — så bl. a. Carl Eldhs "Löpare" i Stadion — är redan vederbörligen avtäckta. Men det låter naturligtvis säga sig, att den stora allmänheten, som inte rimligtvis kan hinna virvla med på den rastlöst cirkulerande utställningskarusellen, nu får ett kärt tillfälle till överblick och helhetssyn.

Även kritiken har många, delvis ganska bittra läxor att lära sig på denna kavalkad genom de fem år, som vår konst genomlidit under kriget och som ideellt och kulturellt sett måste betecknas såsom magra, trots de gigantiska massorna av handmålade oljefärgstavlor och syndafloden av utställningar. Nu, liksom på Färg och Forms jubileumsutställning i höstas och på Svenska konstnärernas förenings salong härom året, blir det till fullo uppenbarat, vilken förkrympande och utarmande återverkan krigsårens isolering haft på våra konstnärer — liksom på oss alla. Inga vågar har lett till förnyelsens bad i fransk eller italiensk kulturmiljö, inga illustrerade konsttidskrifter har hittat hit och inspirerat till nya strömningar, inga apéritifer har tömts på Montparnasses kaféterrasser under världsomskakande debatter kring en ny och epokbildande ism. Men Per Albin har regerat och folkhemmet vegeterat i informationsstyrelsens milda klärobskyr och flertalet av våra konstidkare har blivit samma hyggliga och hjärtans fega små borgarfrackor som ni och jag, min ärade läsare.



Louis Bastin: John i hagen. Pastell.

Och skulle någon av dem ha vågat sätta sig vid en kaj eller en järnvägsbro för att måla, så har strax den patrullerande polisen varit där och lagt beslag på tavlan, vilket visar risken av att konsten blir så realistisk, att vem som helst kan se vad den föreställer.

Konsten i folkhemmet har också blivit en konst *för* folkhemmet. Vi svenskar har en socialt sett gynnsam men konstnärligt sett erbarmlig benägenhet att hemfalla åt det småborgerligt nätta och behändiga. När våra konstnärer förlorar kontakten med stora världen, går det dem på samma sätt: fjädrarna flagnar från stormfågelns vingar, så att han står där som en plockad höna; fantasin, som skulle ha kämpat en jakobskamp med sig själv för att tränga fram till alptoppar och fjärran stjärnor, nöjer sig med att fabulera om valörerna på en porslinsvas eller reflexerna från ett äpple; den unga revoltören, som skulle ha svängt revolutionens baner mot tradition och slentrian, segnar ned med handen sträckt mot konsthandlarens förskottspengar; motiven banaliseras och formaten krymps ner för att passa små hyggliga familjer i ohyggligt små HSB-våningar. Skäggiga gossar i basker och jitterbuggflickor i långbyx tas in på statens konsthögskola och odlas som blommor i drivbänk, börjar utställa innan de blivit färdiga med skolan, växer till och blir välartade konstidkare i folkhemmet, får statens stipendier för att bli om möjligt ännu mera välartade, får inköp av statens konstråd, när de hunnit bli det, och hamnar omsider, mätta, nöjda och snälla, som ledamöter av statens akademi för de fria konsterna, så vida de lovar att aldrig yrka på inval av Carl Kylberg, Martin Åberg och Kalle

Ivar Johnson: Skördekvinnan. Gips.

Hedberg, ty det måste vara ordning i allt.

Men har inte kritiken sin dryga andel i att det allmänna tillståndet blivit så här tamt och grådaskigt? Jo visst, kritiken har varit för snäll och beskedlig i sin vällovliga iver att döma var sak efter dess förtjänster och inte efter dess fel, och konstnärer och konsthandlare har begagnat sig av kritikens hygglighet för att sätta i gång med en utställningsverksamhet, där dilettantismen och det hyggliga hantverket gång på gång fått tränga undan den frivuxna och okonventionella talangen. Och om kritiken någon gång säger ifrån att snus är snus, om ock i gyllne dosor, har konstnärskåren hunnit bli så bortskämd, att den strax sätter i gång med att skriva protester och resolutioner på Konstnärsklubbens eget papper. Mycket av klärobskyren från informationsstyrelsen, hr Günthers departement och hemliga polisen har kommit att lägra sig även över konstlivet i det landet Neutralien.

Ack, måtte freden komma nu frampå vårkanten, så att vi får släppa ut våra konstnärer som brevduvor ur en bur i stället för att ha dem klungade i Vickleby och Torekov, i Näsåker och Marsfjäll, alla snappande efter varandras motiv och varandras stilar. Det är ju för bedrövligt att se Grünewald måla banala turistplanscher från Abisko i stället för att slå sig lös vid Rivieran eller Bretagnekusten, bedrövligt att se Sköld torka bort i en påtig och skrällande färghårdhet i stället för att få friska upp sin syn i parisatmosfären, bedrövligt att se Axel Nilsson falla offer för sin gnetiga fantasilöshet, medan han inventerar utsikterna från sin lägenhet, bedrövligt att se Sixten Lundbohm förlora sin koloristiska kultur och att . . .

Nej, låt oss tala om något uppbyggligt i stället. Dit vågar jag i dubbel mätto räkna den svit av sex målningar, som Kylberg ställt samman till en färgsymfoni och till ett credo kring förvissningen om att "i oss alla är undergång och uppståndelse". Här djärvs en verklig konstnär ta avstånd från det småplottriga verklighetsavbildandet och sväva ut i den stora färgdiktens rymder, fylld av ett förkunnelsens patos, som söker sin like i nutida konst. Flera av motiven ger eko i hans tidigare produktion men samordnas här till en ideologisk helhet, som inte skulle behöva förklarande texter för att bli begriplig, och denna helhet anmäler sig vid sidan av hans berömda pentatyk som ett av de stora och bestående monumenten över vår tids skapande kultur. Tänk om Kalle Hedbergs monumentalsvit fått komma med som en pendang till denna! Men Hedberg lär själv ha vägrat under hänvisning till sin beramade utställning i Göteborg, så det kan konstföreningen inte lastas för.

En gigantisk strävan röjer sig också i Vera Nilssons väldiga målning "Penning contra liv", tidigare anonymt utställd vid en Bonniertävling strax före kriget men alltjämt svidande aktuell i sin vidräkning med den sterila och livsförvrängande mammonkulten. Det är dock för bedrövligt, att denna oresonliga självkritiska konstnärinna, en av våra allra yppersta, inte har unnat oss en enda utställning på tretton år, medan medelmåttorna och småtalangerna uppvaktar oss vart och vartannat år! Även Sven Erixson tar stora tag i sin redan i fjol utställda dekorativa komposition, vars iberiska miljöskildring visar samma mustiga och kongeniala inlevelse som hans lysande dekorationer till Lorcas "Blodsbröllop" på Dramaten.

Eljest marscheras det på i den vanliga trygga lunken, alltmer balanserat och kultiverat men också alltmer fantasilöst och lidelsefattigt. Bland halmstadsgrupparna tränger sig Sven Jonson deciderat fram till en ledande ställning, bland puristerna bränner sig Helge Lindens "Väntan" in i minnet genom sin laddade stillhet, bland medaljgravörerna fäster man sig vid Gösta Carells friska och energiska opposition mot den akademiska traditionen, och bland de helt ensamstående frapperar Gunnar Zilo genom sina skulpuralt fasta och storformade figurgrupper.

Men som sagt: endast freden och de öppnade gränserna kan göra det högre i taket och skänka ny framåtanda åt vår folkhemskonst.

Arvid Fougstedt: Pose i akademiateljén. Olja.

Konst

FEM ÅR
SVENSK KONST
1939—1944
Alla dagar 11—17. Avg. 1 kr
LILJEVALCHS
GOTT KAFFE I VINSTUGAN

SVENSK-FRANSKA
Arsenalsgatan 8
TAGE HEDQVIST
Vard. 10—6 Fritt. Sönd. 1-4. Entré 1 kr

Esther Kjerner
Yngve Berg i D. N.
Entré 1 kr.
STENMANS

MODERN KONST I HEMMILJÖ
Strandvägen 47, n. b. Telefon 62 56 64.
ARNE KILSBY
Sönd. 1—4. Vard. 11—6. Fri entré.

KONSTNÄRSHUSET
SVEN SAHLBERG
Vard. 11—6. Fritt. Sönd. 1—4

Gummesons
KONSTHALL · 17 Strandvägen
Josef Sandberg
Vardagar 10—6. Söndagar 1—4.

Thurestams konstsalong
KLARABERGSGATAN 40
AXEL BIRKHOLM
Vard. 10—18. Sönd. 13—17.
Fri entré.
Måndag stängt.

RÅLAMBSHOF
Vid N. Mälarstrand, under Västerbron.
LAGE HELLMAN
Söndagar 13-17. (Tel 501516) Fri entré

Vard. 11—18
Lörd. 11—17
Sönd. 13—17
Tisd. 19—21
Fri entré
TURE FABIANSSON
Oljemålningar och akvareller

ST 4/2 1945 Gustaf Näsström: "De fem magra åren".

Även andra kritiker gjorde vid krigsslutet sammanfattningar av krigsårens konstliv.

Berg betonade det positiva i, att konstnärerna trots allt kunnat arbeta i fred och frihet, stödda av ett stort konstintresse från allmänhetens sida. Han trodde sig kunna konstatera en gemensam nationell ton i krigsårens svenska konst. Han exemplifierade sin ståndpunkt med en hänvisning till verk av Otte Sköld och Axel Sjöberg, vars kolorit var nationalromantiskt tonad i blått och grönt. En lugn linje präglade svensk konst under krigsåren, vilken varit märkbar även i utvecklingen av Isaac Grünewalds verk. Berg ansåg, att man skulle låta anstå med ett slutomdöme beträffande kvaliteten på den svenska konsten under krigsåren, tills gränserna öppnats igen. Härigenom skulle man erhålla ett bättre perspektiv och jämförelsemöjligheter med andra länders samtida konst, vilket skulle ge en grund till säkrare omdömen (DN 8/2 1945).

Ulf Hård af Segerstad sammanfattade i SvD svenskt måleri under krigsåren på följande sätt:

> "den bärande stommen i utställningen bildas av en klar och redig realism, ofta med nationell färgning".

Han tyckte också, att den svenska konsten var pålitlig och trygg:

> "samlad kring traditionerna och ser sitt ideal i fastheten och balansen. Den är motsatsen till revolutionär och ger mera uttryck för en strävan att befästa och trygga redan vunna erfarenheter än att vinna nya. Denna femårsperiod har blivit en tid av samling och självbesinning" (SvD 4/2 1945).

Sammanfattningsvis kan man konstatera, att det under de första krigsåren fanns ett accentuerat intresse för den funktion, som konsten kunde fylla i krigstid. Samtliga fem kritiker tillmätte konsten ett stort värde och ansåg den ingå i den "andliga beredskapen". Senare under kriget minskade dessa typer av referenser och ersattes av formuleringar om isoleringens återverkningar på de konstnärliga kvaliteterna (jfr sid 159 ff).

Neutraliteten och konstlivet

Näsström hade kallat Sverige "landet Neutralien" och framhållit att "Mycket av klärobskyren från informationsstyrelsen, hr Günthers departement och hemliga polisen har kommit att lägra sig även över konstlivet" (ST 4/2 1945).

Neutralitetspolitiken medförde begränsningar i debatten. Den svenska pressen anpassade sig efter regeringens krav på samhällsanda och tystnad (jfr sid 78). Det fanns dock några tidningar, som oupphörligt kritiserade regeringens anpassningspolitik. Dessa blev också utsatta för beslag och varningar i enlighet med den ändrade tryckfrihetspolitiken. De organ, som kraftigast kritiserade regeringen, var GHT, Eskilstuna-Kuriren samt Trots Allt! och Nordens Frihet .

Även om de av mig särskilt behandlade konstkritikerna inte var verksamma i sistnämnda tidningar och tidskrifter, skall nedan några utställningar behandlas, där det framkommit, att konflikter kan ha förelegat mellan den egna åsikten och neutralitetlojaliteten.

Till en början vill jag dock nämna några allmänna synpunkter på neutralitetspolitikens konsekvenser för kulturlivet.

Neutraliteten kom att utsättas för stora påfrestningar vid åtskilliga tillfällen under krigsåren. Sveriges förmåga att försvara sig mot en angripare - i synnerhet i början av kriget - var inte särskilt stor. Regeringen ansåg sig därför nödsakad att i vissa lägen tumma på neutraliteten och göra eftergifter, särskilt i förhållande till Tyskland. Detta land tilläts sålunda transportera livsmedel och kläder genom Sverige under de första åren, senare även vapen och soldater. Denna s k permittenttrafik, som inleddes i juni 1940, fungerade ända fram till 1943.

Eftergifterna var till att börja med mörklagda, men när de uppmärksammades, framkom protester, bl a inom pressen. Tyskarna, som noga bevakade den kritik, de utsattes för, framförde sitt missnöje till den svenska regeringen, som i sin tur kände sig tvingad att driva en mycket restriktiv tryckfrihetspolitik. Något officiellt erkännande av den svenska regeringens ansvar för pressens uttalanden gavs aldrig av regeringen och censuren stannade i huvudsak på beredskapsplanet. Informationsstyrelsen och den 1941 upprättade pressnämnden utgjorde organ för främjande av pressens "självdisciplin". Genom sina uttalanden och vissa av sina handlingar (främst den på TF 3:9 grundade beslagspolitiken och utfärdandet av transportförbud) påtog sig regeringen ett visst ansvar för tidningarnas innehåll. Detta ansvar utövades i viss utsträckning i anslutning till de önskemål, som Hitler-regimens representanter uttalade vid olika tillfällen. De maningar till "varsamhet" och "ansvarskänsla", som regeringen framförde till pressen och allmänheten, framställdes aldrig som förestavade av ängslan för någon namngiven makts reaktioner men i praktiken var det Tyskland som utövade påtryckningar. Beslagsvapnet användes mot tidningar, som uttalat sig kritiskt mot Hitler-regimen. Regeringen var, under de första krigsåren, pressad av oupphörliga tyska påtryckningar. När krigslyckan vände under slutet av 1942, sjönk antalet beslagtagningar snabbt ner mot noll. (Thulstrup, sid 120) (49).

Jöran Mjöberg har i *Dikt och diktatur. Svenskt kulturförsvar 1933-1943* (1944), redogjort för svenska författares engagemang, hur de i diktens och prosans form engagerade sig för grannländerna och kritiserade Tyskland. Bengt Landgren har i sin studie över Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen (1975) redogjort för svenska tidsdikter. Den kritik, som förekom, uttrycktes ofta i symbolisk form för att undgå beslag. Som exempel kan nämnas Vilhelm Mobergs *Rid i natt! Roman från Värend 1650*, där fogdeväldet i Sverige under 1600-talet fick symbolisera det herravälde nazisterna utövade. I Eyvind Johnsons Krilon-serie förekommer en litterär och delvis fantasibetonad skildring, avsedd som täckmantel för beskrivning av krigstiden.

Åke Thulstrup har redogjort för hur tyskarna sökte kontrollera den svenska teater-, film- och revyrepertoararen (*Med lock och pock. Tyska försök att påverka svensk opinion 1933-1945* (1962). Thulstrup påpekar att det var sällan, som tyskarna fann något misshagligt. Några teaterpjäser föranledde vissa ord valsändringar. När Vilhelm Mobergs *Rid i natt!* uppfördes på Dramaten 1942 var man

tvungen byta ut ordet "tysk" mot "utländsk" (Mjöberg 1944, sid 121).

En film lyckades tyskarna själva förhindra visning av: "På västfronten intet nytt".

I revysammanhang förekom kraftig reaktion endast i ett fall - Karl Gerhards kuplett om den ökända hästen från Troja i revyn "Gullregn" (Thulstrup, sid 122).

Inte något av de bildkonstverk, som ställdes ut i Stockholm under krigsåren föranledde några ingripanden eller protester från tysk sida. Konstnären Erik Olson presenterade visserligen på en utställning några mot Tyskland starkt kritiska målningar, vilka beslagtogs - men det var i Köpenhamn. Vissa historiska allusioner förekom emellertid i svensk konst under krigsåren, exempelvis Sven Erixsons "Engelbrekts död" och "Slaget vid Visby". Symboliska protester mot krig och våld finner man hos t ex Carl Kylberg i hans verk "Frid på jorden" (jfr sid 166).

"Jag är inte det minsta neutral", uttalade prins Eugen vid ett tillfälle (Wennerholm, sid 220). Säkerligen kunde många konstnärer och kritiker instämma i detta uttalande men ingenting av detta eller liknande framkommer i recensionsmaterialet (50). Kritikerna följde regeringens deklarerade vilja att visa neutralitet "att man icke tager parti i striden, att man icke engagerar sig på den ena eller andra sidan" och att man upprätthåller "vänskapliga förbindelser och normalt handelsutbyte" med de krigförande länderna (Per Albin Hansson i tal den 27/7 1941).

För att belysa hur något av den officiella maningen att "upprätthålla vänskapliga förbindelser /.../ med de krigförande länderna" gjorde sig gällande, skall här studeras, hur recensenterna förhöll sig inför i Sverige hållna utställningar med utländsk konst, nämligen en tysk bok- och grafikutställning (januari 1941), två engelska utställningar (1940 respektive 1943) och en rumänsk utställning (1943).

19. Prins Eugen på Waldemarsudde. Skulpturerna skyddade mot bombanfall. Foto 1944 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

Nationalmuseums utställning av "Nutida tysk bokkonst och grafik"

Nationalmuseum anordnade i januari 1941 en utställning av tysk bokkonst och grafik. Materialet hade sänts från Tyskland och innehöll både äldre och samtida exempel på bokproduktion och grafisk konst. Värd för utställningen var, förutom Nationalmuseum, Kungliga biblioteket (51). Under utställningsperioden vajade hakkorsflaggan utanför museet (52).

Utställningen hade formats som en jättelik mässa. Betydande kostnader hade lagts ner på montrar och på lokalernas utformning. Utställningen var delvis en historisk tillbakablick över bokens och den grafiska konstens historia men det förekom också exempel på samtida produktion. Modern tysk grafik representerades av ett 60-tal konstnärer, bl a Erich Feuerabend, Karl Hennemann, Paul Paeschke och Paul Scheurich. Sambandet mellan äldre nationellt färgade stilideal i Dürers anda var påtagligt.

Hoppe, som anmälde utställningen i SocDem, var mycket imponerad. De tekniska arrangemangen var skickligt genomförda och de exponerade föremålen var av hög kvalitet. Han såg med tillfredställelse, hur vi i Sverige kunde "visa vår vilja till neutralitet åt alla håll" (SocDem 30/1 1941):

> "...ur utställningsteknisk synpunkt måste man ge den ett högt betyg. Till sin yttre omfattning är den helt enkelt imponerande.
>
> Även med tanke på de exponerade föremålens innehåll och genomsnittliga kvalitet bjuder denna jätteutställning på mycket av intresse, och som prestation av ett krigförande land måste den betraktas som ett verkligt kraftprov.
>
> De stora nationerna tyckas emellertid ha råd till en sådan propaganda, ja det förefaller nästan som om det skulle ingå som ett led i deras krigföring.
>
> Vi kunna i detta sammanhang erinra om att England sände oss en utomordentligt representativ utställning grafisk konst, arrangerad av The British Council, och att Nationalmuseum då upplät sina lokaler för denna manifestation. För vårt land kan det endast vara en glädje och tillfredsställelse att visa vår vilja till neutralitet åt alla håll, samtidigt som vi äro för att man betraktar Sverige som ett opartiskt forum, värt att vädja till i fråga om fredliga, kulturella insatser även mitt under brinnande världskrig." (SocDem 30/1 1941).

Hoppe reflekterade även inför den samtida bokkonsten och kunde konstatera, att Tredje rikets kulturpolitik satt spår i den konstnärliga produktionen. Beträffande typografin på de utställda böckerna fann han, att man mer och mer ersatt den latinska antikvan med gotiska typer - ett utslag av tysk nationalism. Viss konservatism präglade böckernas utseende, vilket han trodde berodde på, att man i Tyskland var rädd för experimenterande och modernistiska överdrifter.

I den utställda grafiska konsten fann han en medveten inriktning mot äldre, färgade stilideal:

20. Tysk bokutställning på Nationalmuseum. Tv utrikesminister Christian Günther. Foto 1941 Dagens Nyheter.

21. Tysk bokutställning i Nationalmuseum. Riksbibliotekarie Oscar Wieselgren och överintendent Axel Gauffin. Foto 1941 Stockholms-Tidningen.

"Denna konservativa inställning kommer ännu tydligare till synes i den grafiska konsten, där alla expressionistiska tendenser äro bannlysta. Kampen mot den urartade konsten, Die entartete Kunst, har medfört att en hel krets betydande artister som bekant blivit portförbjudna i det tredje riket. Man söker av naturliga skäl förgäves efter namn som Käthe Kollwitz, Kokoschka, Pechstein och Hofer bland de exponerade grafiska bladen, och det måste sägas att det gör denna konst betydligt fattigare. Men även här finner man dock åtskilligt av värde och intresse.

Den alldeles säkert medvetna inriktningen mot äldre, nationellt färgade stilideal har medfört, att man gått tillbaka till sådana typiskt germanska konstnärer som Dürer och hans krets både i fråga om motiv och teknik. I vissa fall konstaterar man hur denna tendens resultat (sic!) i rena pastischer, men det finns också prov på att denna inriktning medfört en förnyelse." (SocDem 30/1 1941).

Som framgår av Hoppes recension snuddade han vid den nazistiska konstsynen och begreppet "Entartete Kunst". Det var ju självklart att en officiell utställning år 1941 inte kunde innehålla expressionistisk konst. Hoppes recension präglades av artighet mot utställarna och reaktionen mot den tyska konstsynen var sval.

Nässtrom var positiv. När "den tyska pressen går fram med så skrällande tonfall mot all självständighet i tanke och hållning utrikes och inte minst i Norden, är det särskilt hugnesamt att få återknyta förbindelsen med det civila Tyskland". Av den utställda grafiken tyckte han sig förstå, att grafikerna hade det lättare än stafflimålarna i sin yrkesverksamhet. De" behöva inte bränna sig på några koloristiska problem". Nässtrom fann inte någon experimenterande konst och de grafiker, som var representerade "söka till övervägande del sin tillflykt i den tama och älskvärda idyllens vråar eller i kulturhistoriens kabinett, dit dagens buller inte når" (ST 15/1 1941).

Nässtrom framförde viss kritik mot den tyska pressen, "den tyska pressen går fram med så skrällande tonfall". I konstrecensioner finner man mycket sällan sådan kritik under åren 1940-1942. Det är först senare som sådan kritik skymtar. Då kan uttryck som "ond tid" och "mörkrets makter" ersättas av "den bruna skuggan" och "det nazistiska skräckkabinettet" som hos Nässtrom i ST den 13/4 1944 och den 7/1 1944.

Palmgren var imponerad. Han kommenterade de utställda böckerna, men inte den grafiska konsten. Den propagandafunktion, som utställningen gav uttryck för, bekom honom föga:

"Låt vara att utställningen i en upprörd tid som denna kan uppfattas som en propagandaform är det dock för en gångs skull en propaganda, som icke irriterar, därför att det här inte rör sig om demonstrationer av en viss civilisationsform utan om uppenbarelsen av en kultur, vilken inte är och aldrig kunnat vara oss likgiltig, en kultur, som vi aldrig varit helt oberoende av"

och vidare:

"Inpressad i bokens form har denna kultur evigt återkommande kon-

takter med vår svenska kultur och vår svenska bok. Vi har lånat bokens teknik från Gutenberg. Våra bibelöversättningar, våra protestantiska grundskrifter, vår tidigare så väl som vår sena prosa, vår lyrik i sin begynnelse som i nuet ha byggt ständiga bryggor över östersjövattnet för att i tyska länder och av tysk tro och kultur hämta något väsentligt. Därför stanna vi inför den tyska boken, inför dess inkunabler liksom inför dess bästa barnböcker, inför dess billiga men vårdade folkskrifter liksom inför dess dyrbara, högestetiska faksimile med en beundran, som inga tidens vanskligheter kunna störa" (AB 17/1 1941).

I DN recenserades utställningen av Akke Kumlien (16/1 1941). Den erhöll ett mycket gott mottagande och anspelningarna på kriget var närmast obefintliga.

> "det typografiskt alltför extrema och experimentartade /har/ undvikits, vilket förlänar hela utställningen ett välgörande drag av balans och måttfullhet"

och vidare:

> "Helhetsintrycket av denna utställning ger vid handen att det nya Tyskland måtte intensivt arbeta såväl på teknisk fulländning som på konstnärligt vidmakthållande av den höga nivån. Krafter finnas dessutom tydligen som både kunna ta arvet från tidigare generationer och med framgång odla vidare".

Anledningen till att Berg inte själv skrev recensionen skulle möjligen kunna vara uttryck för en "politisk tystnad". Men förmodligen erhöll Kumlien uppdraget eftersom han var speciellt lämpad att skriva om bokkonst. Att Berg skulle ha varit kritisk till utställningen torde kunna uteslutas. I Kumliens recension omnämns nämligen Berg - som illustratör till Goethes "Römische Elegien", utgivna i Tyskland 1940.

Carlsund presenterade utställningen i sin tidskrift *Konstvärlden* . Carlsund fann "många intressanta utblickar över dagens kulturella liv i Tyskland" och tyckte också, att vi borde "visa tyskarna den standard de svenska grafikerna har". "Det vore intressant att en dag få demonstrera en svensk visning av våra bästa blad i Tyskland för att utröna deras mening om oss" (*Konstvärlden* 1941:2) (53).

Man finner alltså hos kritikerna en övervägande positiv inställning till den tyska utställningen. De gladde sig åt att Sverige var ett "opartiskt forum" (SocDem 30/1 1941) (54). Eller som Näsström uttryckte det var det "särskilt hugnesamt att få återknyta förbindelsen med det civila Tyskland" (ST 15/1 1941).

Rumänsk konst

På Hasselbacken visades i oktober 1943 en utställning med samtida rumänsk konst. Det var en vandringsutställning, som startat i Venedig och därefter över

Schweiz dirigerats till Stockholm. Hoppe i SocDem betonade, att utställningen ingick som ett led i Rumäniens kulturella propaganda, men att konsten inte på något vis berördes av kriget.

> "Mitt under brinnande krig uppvakta oss en av de krigförande makterna, Rumänien, med en stor konstutställning häruppe i Ultima Thule. Man får väl betrakta den som ett led i den kulturella propagandan och som ett tecken på att Rumänien vill hävda sin plats i konkurrensen och visa vad landet förmår på ett område, vilket icke på något vis berörs av kriget
>
> /.../
>
> Om Rumänien politiskt sett är axelriktat, så har det, lyckligtvis, höll jag på att säga, i sin allmänna kulturella inställning övervägande blickat mot Frankrike" (SocD 1/10 1943).

Det märks att året är 1943. Inför den tyska utställningen 1941 hade Hoppe uttryckt sin glädje över att Sverige kunnat visa sin neutralitet åt alla håll och att Sverige betraktades som ett opartiskt forum. I sin anmälan av den rumänska utställningen konstaterade han, att Rumäniens allmänna kulturella anknytning hörde hemma i Frankrike trots Rumäniens politiska samgående med axelmakterna.

Engelsk konst

Engelsk grafik visades på Nationalmuseum i mars 1940 och engelsk akvarellkonst på samma museum i februari 1943. Kritikerna var i sina recensioner välvilligt inställda och uttryckte sin tacksamhet över att England sände utställningarna till Sverige. "Vi svenskar måste vara British council tacksamma för att vi mitt under brinnande krig och nödtvungen kulturell avspärrning fått tillfälle att stifta bekantskap med en gren av engelsk konst akvarellen" (SocDem 20/2 1943). Några uttalanden av politisk innebörd förekom vare sig då eller i samband med grafikutställningen 1940 (55).

Antinazism och motståndsrörelser

Kritik mot regeringens eftergiftspolitik riktades, som tidigare nämnts (se sid 100) av GHT, Arbetaren, Eskilstuna-Kuriren, SocDem (fram till oktober 1940) samt Trots Allt! och Nordens Frihet. Trots Allt! (1939-1945) hade startats som en motvikt till de pronazistiska kvällstidningarna AB och Nya Dagligt Allehanda. Tidningen väckte stor uppmärksamhet genom sin starka fientlighet mot nazismen och sin öppet deklarerade hållning.

Nordens Frihet utgavs av föreningen med samma namn. Föreningen intog en starkt finlandsvänlig hållning under vinterkriget (se nedan sid 137). Syftet kom därefter att omfatta de nordiska staternas frihet "samt stärkandet av samhörigheten, förståelsen och samarbetet mellan Nordens folk och riken".

I detta arbete skall inte ytterligare de organisationer redovisas, som bedrev antinazistisk propaganda under kriget. Dessa har ingående analyserats av Louise Drangel i hennes avhandling *Den kämpande demokratien* (1976) (56).

Det kan framhållas , att i april 1940 bildades Tisdagsklubben, där ett flertal konstnärer medverkade, bl a Isaac Grünewald och Carl Kylberg (57). De ledande i denna klubb var Amelie Posse, hennes man, den tjeckiske konstnären Oki Brazda, SvD:s redaktör, Gustaf Stridsberg samt generaldirektör Anders Örne (Drangel, sid 56). Föreningen hade en ensartad ståndpunkt beträffande nazismen medan däremot de politiska åskådningarna i övrigt var många. Verksamheten bestod i att organisera offentliga opinionsmöten t ex antinazistiska upplysningsmöten, möten mot eftergiftspolitiken samt opinionsmöten till förmån för flyktingar. Vissa av Tisdagsklubbens möten förlades till prins Eugens Waldemarsudde, "ett andningshål" under kriget, ansåg Torsten Fogelqvist (Wennerholm, sid 222) (58).

NATIONALMEDVETENHETEN UNDER KRIGET

Inledning

> "Det är inte lätt att säga, hur det går till och vari det består, men det är, som hade våra sinnen skärpts för det som klingar i djupet av vårt eget inre som en ton av svensk vardag" (Gotthard Johansson SvD 27/10 1942 i samband med Färg och Forms samlingsutställning "Sommarens skörd")

Den nationalmedvetenhet, som gjorde sig gällande under kriget och som uppammades av beredskapspropagandan, gav reflexer inom konstlivet. Man kan hos recensenterna i dagspressen ofta finna uttalanden om det egna landets värde och man kan hos konstnärer finna bilder, som kan anses vara ett uttryck för återuppväckt nationalkänsla.

Denna nationalkänsla kompletterades med en samhörighetskänsla med övriga Norden och de två kom inte att stå i motsats till varandra.

Som en inledning till referenserna till svensk nationalkänsla och samhörighet med övriga Norden skall här kortfattat skisseras tidigare inslag av svensk nationalism och nordisk brödrakänsla som en bakgrund, mot vilken nationalism under kriget kom till uttryck inom konsten.

Inom kulturlivet hade de nordiska ländernas gemensamma ursprung och intressen betonats under större delen av 1800-talet. I fornnordisk saga och myt fann man varandra. I Sverige stimulerades intresset av först Götiska förbundet och senare av nygöticismen, som även kom att ingå som en beståndsdel i Karl XV:s nationalistiska kulturpolitik. Konstakademiens pristävlingar inom mytologiska och historiska ämnen bidrog till att vidmakthålla intresset under hela seklet (Rossholm, sid 206).

Som ett sentida tillskott och kanske som en följd av det politiska läget under andra världskriget, kan här nämnas Ossian Elgströms Edda- och Ragnaröksmålningar, tillkomna under 1930-talets senare hälft och och under krigsåren. Det fanns åter anledning att anknyta till gamla gudar och myter som förebilder och stärkande nationalsymboler (jfr sid 119 ff). Den oklara gränsdragning, som fanns mellan nordiskt och nationellt under 1800-talet, kombinerades med en motsvarande oklar gränsdragning mellan det nordiska och det nordeuropeiska. Sambandet mellan Tyskland och Norden betonades, även om det var Frankrike, som kom att spela huvudrollen för den svenska konsten (*Tidens konsthistoria* del III, sid 10-11).

Under 1800-talets andra hälft förekom sålunda en klar tyskorientering såväl i Sverige som i grannländerna. Germanism, nordism, i vilken rasteorier ingick, en

lokalpatriotisk tendens som inbegrep dyrkan av det egna landskapet samt spekulationer i folklynne och nationella egenskaper, var drag, som kunde hänföras hit. "Rasen" ansågs också som viktig. Man trodde sig finna specifika egenskaper av fysisk och andlig art, utmärkande för olika nationer och "raser". Folklynnesspekulationerna fördes fram av kulturpersonligheter som Ellen Key och Verner von Heidenstam.

Dessa rasteorier och folklynnesspekulationer kom även till utrryck hos recensenterna under krigsåren.

Unionsfrågan skärpte intresset för det egna landet och i konstnärernas skymningslandskap såg man ett uttryck för nationalkänslan. Denna nationalmedvetenhet uppammades också av den våg av nationalism, som gick över hela Europa. Inom konstnärskretsar var känslan för Norge stark trots de politiska komplikationerna (Rapp, sid 40-52).

Det avslutande 1800-talets svenska konst hade åskådliggjort nationalmedvetenheten i skymninglandskap och i bilder ur den svenska historien. I början av 1900-talet avklingade den högstämda historieromantiken i konsten och lämnade plats för folkets historia mer än tidigare. Gestalter som Torgny Lagman och bondeledaren Engelbrekt kom i blickpunkten. Engelbrekt återgavs som rösträttssymbol. Han sågs också som fosterlandets enare, grundaren av den svenska nationen. (Theorell, sid 61-62).

Årtiondet före andra världskriget har berörts på sid 22. Här skall endast de nationella stämningar skisseras, som förekom inom konsten. Utpräglad ensidig nationalism förekom knappast, men tidsläget medförde dock en viss nationell medvetenhet, som inte enbart var beroende av de politiska händelserna. Som exempel kan nämnas den reaktion mot den internationaliserade konsten, som präglade konstnärsgruppen "Nio unga" (59). Carl Alexanderson, en av gruppens medlemmar,formulerade sin syn på svenskheten på följande sätt:

> "I opposition mot Akademien och i reaktion mot nysakligheten strävade vi efter en friare, mer målerisk uppfattning, men först och sist ville vi en mer svensk syn. Vi kunde heller inte finna att den modärna importerade 'svenska' Matisse-Picasso-Rousseau-etc-imiterade konsten var en följdriktig fortsättning på exempelvis Nordströms, Osslunds, Norrmans el. Eugen Janssons måleri". (Seth, sid 207-208).

De målare, som tillhörde gruppen "Nio Unga", framstod för kritikerna, som en andra generationens naivister, som liksom den första, lyckats förmedla svenska stämningar och tolka en genuin svensk miljö.

Gotthard Johansson redogjorde för denna andra generation i en artikel i SvD 7/3 1940:

> "Men naivismen kom tillbaka. Det hör till de till synes paradoxala sammanhangen i svenskt kulturliv, att 30-talet, som i arkitekturen ingick med en ny rationalism, i måleriet blev frigörelsen för en starkt romantisk färgkonst. Den bröt igenom med vad man skulle kunna kalla naivismens andra generation, den målargrupp, vars mest typiske representant är Sven Erixson. Det är inte osannolikt, att denna i sin tur påverkat

sina läromästare, de ursprungliga naivisterna. I varje fall har 30-talet för Eric Hallström varit en period av jäsande oro, en konstnärlig kris, varur småningom löst sig en ny, fullmogen färgkonst, långt friare och rikare än hans gamla, naivistiska måleri och dock på en inre linje helt återknytande till detta. Med nya måleriska medel har han skapat något som är i sin art lika ursprungligt svenskt som hans första proletära utkantsidyller." /Han har tolkat/ "skönheten i det till synes fattiga och torftiga, i en marig skogsbacke, en sörjig vinterväg, en färsk brädstapel." (SvD 7/3 1940) (60).

Den uppskattning, som naivismen rönte kom naturligtvis att färga recensionsmaterialet. Man får emellertid hålla i minnet, att det är recensenternas tolkningar vi i första hand möter, och det är deras nationalmedvetenhet, som gör sig gällande, även om också den är ett utslag av tidens strömningar.

Även om nationalmedvetenheten och samhörigheten med grannländerna sattes på prov under andra världskrigets olika skeden, kom det för den allmänna opinionens del endast att vara fråga om nyanser. Jöran Mjöberg har i *Dikt och diktatur* åskådliggjort författarnas engagemang för grannländerna. Mjöberg framhåller särskilt två av de konfliktfyllda förhållanden, som komplicerade engagemanget. När Finland trädde in i kriget på Tysklands sida, kunde det synas, som om många författare alltför kraftigt slöt upp bakom Finland, men Mjöberg förklarar förhållandet genom att framhålla dels de starka band, som traditionellt förenade Finland och Sverige, dels på samtidens oförmåga att bedöma, vad som låg bakom konflikten (Mjöberg,1944 sid 76). Beträffande Norge vållade Sveriges anpassningspolitik missnöje. Den svenska ståndpunkten torde dock kunna betecknas som "utvidgad nationalism" (se Mjöberg 1944, sid 90 och Landgren, sid 103).

Den stegrade känslan för det egna landet innebar inte, att känslan för samhörigheten med de nordiska grannländerna fördunklades, även om det egna landet fick träda i förgrunden (61).

För fullständighetens skull bör betonas, att det även förekom inslag av en annan nationalism - en mer blågul, som närmade sig nazismens ideologi. Den tog sig bland annat uttryck i främlingshat och rasfördomar. Antalet nazistsympatisörer var aldrig stort i Sverige, även om man kunde spåra en viss ökning under de första krigsåren (Drangel, sid 103-104) (62).

När recensenterna i det granskade dagspressmaterialet gjort uttalanden om nordiska känslor och nordisk samhörighet i samband med kriget, har jag i denna avhandling registrerat sådana uttalanden under rubriken *Nordisk gemenskap under kriget* . När någon recensent uttalat sig om det egna landet mot krigets bakgrund, har detta registrerats under *Nationalmedvetenheten under kriget* . Trots de diffusa gränserna mellan nationalism och nordisk gemenskap har jag ändå sökt behandla dem separat. Detta har varit till hjälp vid karakteriseringen av, hur respektive land uppmärksammats i dagspressens konstkritik.

Referenser till nationalmedvetenheten under kriget

Det är knappast någon chauvinism som präglar de referenser man kan hänföra till nationalmedvetenheten, utan mer lågmälda betraktelser inför det svenska landskapet eller stadsmiljön. "En parkstump vid Badstugatan" (ST 3/10 1943) "gula brandgavlar och blått mälarvatten" (ST 3/10 1943) eller ett norrländskt hotellrum med "en bister trevnad i själva vantrevnaden" (SvD 27/10 1942) är exempel på bilder, som kritikerna förmedlat till läsarna efter besök på utställningar. Då och då skymtar dock historieromantik som vid anknytningen till Gustaf III:s tid på utställningen "Fem gustavianer" och den nordiska gudasagans gestalter väckte götiska känslor i samband med Ossian Elgström-utställningen 1942.

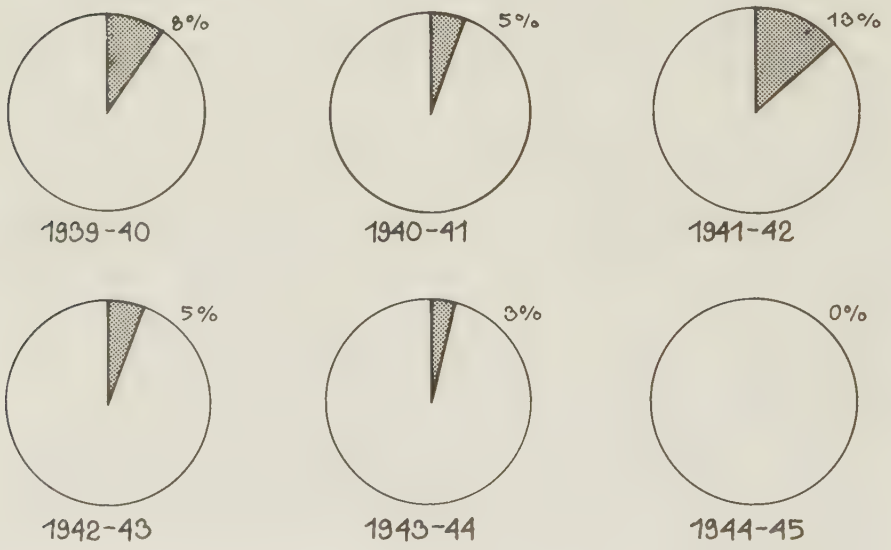


Fig 10 Referenser till nationalmedvetenheten under kriget.
Exempel: Under perioden 1941-1942 kunde 13 % av de registrerade krigsreferenserna hänföras till "nationalmedvetenheten".

Som framgår av fig 10, är det emellertid få uttalanden, som hänför sig till nationalmedvetenheten. De första krigsåren kan 8 % rubriceras som sådana, men under de två sista krigsåren förekommer ytterst få recensioner som kan hänföras till denna grupp. Det bör upprepas, att det är endast de uttalanden, som direkt satts i samband med kriget, som registrerats. Implicit kan man i flera recensioner finna inslag av kärlek till hembygden och det egna landet. Recensenter kan finna att vissa konstnärer uttrycker sig "svenskt", "blont", "nationalroman-

tiskt" osv vilket kan vara en antydan till krigsreferenser men dock ej av recensenterna satts i direkt relation till krigshändelserna. Jag kan här nämna två uttalanden, som uttrycker svenskhet, möjligen påverkade av tidsläget.

Gotthard Johansson skrev sålunda följande i en recension av Gideon Börjes utställning på Färg och Form i november 1941. Rubriken löd "Svenskt land":

> "På hans senaste utställning dominerar ett fattigt småländskt landskap med stubbiga mossar och svarta insjöar. Men i 'Smålandshage' vada korna i en nästan tropisk grönska och i 'Månsken' står sommarnatten tung och het över gyllne skördefält. Det kärva och det passionerade möts även i hans landskapstolkning, men den har i båda fallen gripit något omisskänneligt svenskt. Det har också hans människoskildring gjort, inte minst i hans många förträffliga barnporträtt" (SvD 29/11 1941)

I Näsströms recension av Färg och Forms höstutställning 1943 kan man finna liknande formuleringar:

> "Men om jag alls hade haft råd att köpa, skulle jag ändå ha föredragit att privatim äga en liten målning från X:ets höstliga tripp till Västerbottens lappmark. Den heter 'Fjällsluttning II', och den är helt enkelt fulländad i sin festligt klingande färgmosaik. Därmed är vi inne på det idyllmåleri, som präglar huvudparten av denna salong. Det företrädes i blond och klar dur av Victor Axelson och i neddämpad moll av Martin Emond. Det spelas ut i laddade öländska slättbilder av Patrik Reutersvärd och i halländska strandmotiv av Lars Florén, som därmed betydligt vidgar sitt förut ganska snäva register. Det får en vresig ton i Gideon Börjes skiss från norra Alvaret, som har en flammande intensitet i stil med Vera Nilssons öländska landskap en gång i tiden (varför ser vi henne så sällan förresten?) och det blommar med målerisk friskhet och impulsivitet i Eric Hallströms hembilder, som kulminerat i den mästerliga trädgårdsscenen 'Vår'. Hilding Linnqvist slutligen har diktat ett helt epos om 'den blomstertid nu kommer' i en utsikt från sin ateljé över en parkstump vid Badstugatan, där det brokiga färgmönstret vävts samman av syrener och äppelblom, skira trädkronor och röda plank, gula brandgavlar och blått mälarvatten." (ST 3/10 1943).

Under det första krigsåret var kritikerna observanta inför det värde, som det svenska konstbeståndet representerade. Deras reaktioner inför den stora samlingsutställningen på Nationalmuseum i april-maj 1940 har tidigare omnämnts (sid 85 f).

Även i samband med övriga utställningar finner man referenser till svenskheten, dvs svenskheten som ett positivt värde under krigstiden.

Palmgren gav uttryck för värdesättning av, vad han kände, i samband med Nils Dardel-utställningen på Liljevalchs i september 1939: "Vi veta nu, vad vi ha i honom, ja, vi veta att skola vi segra utåt med svensk konst måste han bli en av flygelmännen på vilka det stora ansvaret vilar." (AB 25/9 1939).

I anslutning till prins Eugens utställning i februari 1940 skrev Palmgren, den var ägnad "väcka intresse och genklang i de vidaste kretsar av vårt folk. Den kan förstås av alla och den kallar på alla. I en tid som denna, vilken fordrar nationell samling, bör den kunna verka med kraften av en uppenbarelse - en påminnelse om vårt heliga, nationella arv." (AB 1/2 1940).

I en recension av en Isaac Grünewalds utställning i oktober 1939, ansåg Palmgren att Grünewald var ett "färggrant inslag i väven och ett inspiritativt element i en skapande människokrets". "Flyktingen och främlingen, sonen av en främmande ras, har genom sitt livs insats dock blivit en av oss. Det som utmärkt honom har inte varit det negativa utan det positiva." (AB 4/10 1939).

Grünewalds betydelse som konstnär knyter Palmgren sålunda i viss mån till det förhållandet, att han "blivit en av oss".

Denna antydan, att en jude på grund av sin "ras" ej à priori kunde anses likvärdig med en svensk "arier", framfört i en tidning med klar uttalad sympati för tysk nazism, kan leda tanken till, att Palmgren delade tidningens politiska åsikter. Som redan nämnts verkade konstrecensenterna dock ej sällan i tidningar, som omfattade andra politiska åsikter än deras egna. Palmgren kan därför ha arbetat i AB utan att ha någon antisemitisk eller protysk uppfattning. Så var för övrigt fallet med flera av tidningens medarbetare under kriget, vilket bl a Sven Sörmark redovisat i *Aftonbladet inifrån* (1971).

Även Hoppe har i en recension av en utställning av Ernst Josephsons sjukdomskonst i mars 1940 behandlat frågan, huruvida Josephsons judiska härkomst visade genomslag i hans konst och betydelsen av, att Josephson läst "vår svenska historia".

> "Läsningen av vår svenska historia, av våra klassiker, Bellman, Tegnér, Geijer och Runeberg, för att inte tala om Shakespeare, hade satt djupa spår i hans känslo- och fantasiliv, och tar levande gestalt i hans teckningar, där man finner uttryck för uppfattningen av urnordiskt väsen som hos få konstnärer av vår egen ras..."

och vidare:

> "Det judiskt orientaliska draget är mycket starkt i många av dessa teckningar, inte endast genom dragningen till det smyckelika och praktfulla, utan i ännu högre grad genom betoningen av de skildrade figurernas raskaraktär och själsuttryck" (SocDem 5/4 1940).

Även om "rastillhörighet" betonats vid värdering av konst många gånger tidigare, och inte nödvändigtvis inbegrep antisemitism, behöver inte heller de ovan citerade recensionerna av Palmgren och Hoppe tolkas som uttryck för antisemitism.

Det sagda betyder ej, att antisemitiska yttringar ej förekommit inom det svenska kulturlivet. Konstnären Göran Brunius har i *Komiska konturer* (1975) och i en artikel i tidskriften *Synpunkt* (1978 nr 6/7) redogjort för sådana yttringar. Göran Brunius refererar bland annat till de stora nazistmötena under 1930-talet där Isa-

22. Sven Erixson i sin ateljé i Tattby, Saltsjöbaden, tillsammans med dottern Irma. Foto 1941 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

ac Grünewald ej sällan betecknades som representant för det judiska - "skapare av fransk eftersägarkonst av intet värde för svensk publik" (63).

Ett flertal incidenter inträffade på Konstakademien där Isaac Grünewald var professor under åren 1938-1942.

Nämnas kan i detta sammanhang, att när fråga 1939 uppkommit, att invälja konstnärinnan Hanna Pauli, född Hirsch, i en särskild valkommitté inom Konstakademien hade tveksamhet hos vissa ledamöter uppstått om hennes lämplighet på grund av hennes judiska börd, något som kan belysas av ett brev av den 13 mars 1939 av akademiens preses Axel Edelstam till Carl G Laurin: "H P är visserligen icke arisk, men hon är en utmärkt porträttmålare..." (Carl G Laurins brevsamling, Stadsarkivet) (64).

Den omfattande germanism som i viss mån präglat 1800-talet men successivt trappats ned efter första världskriget, fanns knappast längre.

Följande utställningar skall här särskilt kommenteras, då de föranledde till uttalanden om fosterlandet, konsten och kriget, nämligen: Sven Erixsons retrospektiva utställning på Konstakademien hösten 1941, Ossian Elgström-utställningen på Nationalmuseum våren 1942 och slutligen Färg och Forms höstutställning samma år.

Sven Erixson på Konstakademien 1941

Näsström skrev i samband med Sven Erixsons retrospektiva utställning på Konstakademien, att "De tre salarna i Konstakademien rymma en skönhetsskatt, som med den äran bör kunna företräda vårt land inför världen, när det en gång blir en smula hyfs och hut i sammanlevnaden mellan folken igen." (ST 18/11 1941). Det var dock endast Näsström, som underströk, att Sven Erixsons konst var representativ för det speciellt svenska, när det var som bäst. Naturligtvis fanns anknytningar till Sverige även i andra recensioner, dock mer diffust, som t ex i Johanssons recension av samma utställning:

> "Markens blommor har fått en sprödare doft, ansiktena en genomskinligare klarhet och rymden en högre resning. Livet blommar så rikt därför att det är så kort. Medvetandet därom har välvt en ny rymd över Sven Erixsons konst" (SvD 20/11 1941).

Då "krigsmotiv" i bildkonsten i min studie samlats under en särskild rubrik, skall jag inte i detta sammanhang behandla dem. Ett undantag kan dock göras för Sven Erixsons målning "Engelbrekts död", som förekom på ovannämnda utställning. Engelbrekt som symbol för Sverige, svensk kraft och samhällsanda har utnyttjats inte blott av bildkonstnärer utan också av ett flertal författare.
Till en början vill jag i korthet redovisa, att Engelbrekt i olika sammanhang kommit att ha stor betydelse som nationalgestalt för att sedan granska kritikernas uppfattning av Sven Erixsons målning "Engelbrekts död".

Inom beredskapslitteraturen användes Engelbrektsgestalten som förebild för mod och kraft i motstånd mot utländskt förtryck.

23. Sven Erixson: "Engelbrekts död", oljemålning 1941. Örebro läns museum. Foto Nationalmuseum.

Bengt Landgren har redogjort för Engelbrektsmotivet i svensk litteratur under kriget och hur författare, som rycktes med i de nationella stämningarna, använde Engelbrekt som nationell hjältesymbol.

1941 skrev prins Wilhelm dikten "Fritt land" där han hänförde sig till det urgamla frihetsarvet, rättstraditionerna och de stora historiska minnena (Landgren, sid 128).

> "Vårt är landet. Aldrig tål vi bära
> tvång i utländsk dräkt
> Före liv går frihet, tro och ära
> Mot förtryckets buse
> går vi man ur huse
> som vi gick med Engelbrekt."

Inom den politiska miljön framstod Engelbrekt som representant för det svenska frihetsarvet. P A Hansson erinrade i ett tal i Stockholm 1/5 1941 om Engelbrekts betydelse:

> "Den svenska frihetens stora gestalter stå än i dag som föredöme för oss - den mäktiga Engelbrektsbilden på vår 1 maj-affisch fägnar icke blott vårt öga, den talar till oss om svenskmannavilja och om förpliktelser mot frihetsarvet" (återgivet av Landgren, sid 181).

Användningen av Engelbrekt som symbolgestalt har skiftat något under årens lopp, beroende på det politiska läget, men han har alltid skildrats som en av den svenska historiens ljusaste gestalter. Under 1900-talets första år åberopades han med sin härstammning ur folkdjupet, som bevis för riktigheten av allmän och lika rösträtt (tidigare omnämnt, se sid 110). Det var i första hand vänsterns representanter, som i honom såg en bondeledare och röstsrättssymbol, medan man däremot inom högern främst såg Engelbrekt som landets befriare från utländskt förtryck (Theorell, sid 62) (65).

I samband med 500-årsjubileet av Arboga riksdag år 1935 togs hans gärning upp till ny granskning. Man framhävde nu olika drag i hans personlighet, den upproriske bondeledaren, å ena, och den "lojale medborgaren i 1900-talets folkhem" å den andra sidan (Näsström 1937 sid 37). Ecklesiastikminister Arthur Engberg betecknade honom i ett tal vid jubileet som ett bålverk mot nazismen. "Just nu", skrev Näsström, "är han 'then litzla man', hedersordförande i ett majoritetsparti av socialdemokrater och bondeförbundare men ingenting hindrar att han framdeles engageras i en reaktionär revolt och blir diktator" (Näsström 1937, sid 37).

I Bror Hjorths skulptur från 1934 finner vi den kraftfulle upprorsmannen Engelbrekt, i Carl Eldhs staty, vilken restes i Arboga i samband med jubileet, framställdes Engelbrekt som den lojale medborgaren (Näsström 1937, sid 37).

24. Försvarslånets första affisch 1940 med motiv från Carl Eldhs Engelbrektsstaty i Arboga. Foto Kungl bibl.

Sven Erixsons ovannämnda målning är avsedd att skildra Engelbrekts död på Gökholmen utanför Örebro slott. Konstnären har i sin bildberättelse följt Engelbrektskrönikan från 1400-talet. Engelbrekts baneman, Magnus Bengtsson, har nyligen anlänt till ön (båten till höger). Engelbrekt har låtit göra upp en eld (till vänster). Magnus Bengtsson höjer sin yxa och Engelbrekt värjer sig med sin "krycka". Örebro slott skymtar i bakgrunden. Engelbrekt är framställd som en åldrad man, men i anletsdragen finns ännu samma kraftfulla drag som i Bror Hjorths Engelbrekt från 1934. Magnus Bengtssons eventuella likhet med Hitler är kanske möjlig att se endast för en sentida betraktare.

Trots den centrala roll, som Engelbrekt spelade inom beredskapslitteraturen och i den nationella propagandan, väckte Sven Erixsons målning mycket liten uppmärksamhet. Recensenterna kommenterade den knappast. Hoppe skrev endast följande:

> "På en gång praktfullt skön och tragiskt gripande är målningen Engelbrekts död, där den bristande figurteckningen dock i någon mån försvagar det starka helhetsintrycket" (SocDem 12/11 1941).

De övriga recensenterna såg inte heller någon symbolisk anknytning till samtidens händelser i konstverket (66).

När målningen åter ställdes ut 1943 tillsammans med Sven Erixsons gobelinskiss "Slaget vid Visby", kommenterades den endast av Nässtrom:

> "En liknande protest och hyllning, ehuru lagd i vinkel över år 1361, är Sven Erixsons monumentala gobelin-skiss 'Slaget vid Visby', där konung Valdemars ockupationstrupper, klädda i stål och med röda svärd i händerna, stormar fram mot en värnlös bondehop, medan stadens borgerskap följer den blodiga scenen från murens tinnar. Det hela har moraliskt släkttycke med X:ets egen, tidigare skildring av mordet på Engelbrekt och är ett intressant exempel på hur vår gamla historia får nytt, inspirerande värde i skenet av nutida händelser. Det är trösterikt att tänka, att U.D. och informationsstyrelsen inte kan komma åt sådana målningar som dessa av Amelin och X:et, i vilka dock den svenska tigern ryter av ärlig harm." (ST 3/10 1943) (67).

Det kan här noteras, att i oktober 1943, när recensionen skrevs, fanns knappast någon anledning att oroa sig för censurrisken. Få beslag gjordes efter 1942 (se Landgren, sid 66 och Thulstrup, sid 120).

"Slaget vid Visby" kommenterades endast kortfattat av övriga kritiker.

Ossian Elgström-utställningen på Nationalmuseum 1942

Nationalmuseum arrangerade i mars 1942 en utställning av Ossian Elgströms bägge bildsviter Eddan och Ragnarök (68). Recensionsmaterialet klarlägger intresset för den nordiska mytologin som en kraftkälla.

Eddasviten bestod av 60 målningar. Den hade visats redan 1936 på Konstnärshuset. Den kompletterades nu med Ragnaröksviten, en serie om 36 målningar. Bägge sviterna utgjorde en del av Voluspan, dvs den första dikten i den poetiska Eddan, som skildrar världens uppkomst, utveckling och undergång (*Konstvärlden* 1942:5).

Kritikerna fängslades av Elgströms egenartade bildspråk. Det var detaljerat och illustrativt. Ett myller av gestalter fyllde målningarna. Stilmässigt fann man anknytning till primitiv, nordisk och även östasiatisk konst (SvD 8/3 1942), men verken ansågs vara nyskapelser, som på sin tid Gerhard Munthes och de norska Snorreillustratörernas (SvD 8/3 1942).

Den uppskattning, som Elgströms utställning rönte 1942, kan ses som en följd av det stämningsläge, som kriget medförde. Anknytningarna mellan Ragnarök och kriget gav genklang i den allmänna debatten, i politiska tal och av författare (69). Konstkritikerna underströk i allmänhet den politiska tendensen. Berg var dock reserverad och hävdade, att det inte främst var politiska strömningar, som låg till grund för motivvalet utan mer tidens allmänna primitivism (DN 12/3 1942) (70). Både Johansson och Näsström betonade emellertid likheterna mellan vår tid och den, som konstverken skildrade. Johansson fann att konstverken återgav "en isande arktisk stämning" och "en kväljande atmosfär av ångande blod och rykande köld" och ifrågasatte, om det inte var en bild av vår egen tid. Näsström skrev i sin recension, att Elgströms Ragnarök hade "något av samma eskatologiska skräckstämning och demoniska förintelsedrift som präglar vår egen tid." (ST 7/3 1942).

Som ett uttryck för den positiva kritik, utställningen rönte, skall här återges större delen av den recension, som Johansson skrev i SvD 8/3 1942 under den talande rubriken "Blod och hedendom":

Blod och hedendom.

Ossian Elgström: Odin hos Mimer.

Bland lördagens sex vernissager intog Ossian Elgströms i Nationalmuseum en särställning. Hans Eddabilder, som nu utökats med en ny svit med Ragnaröksmotiv, likna ingenting annat i nutida svensk konst, och deras skapare framstår i denna alltmer som en särling och enstöring, själv trollbunden, förefaller det, i den hedniska sagovärld, som han frambesvurit ur den fornordiska dikten och i vilken han nu tycks leva mer än i nutiden. Den smak av blod och hedendom, som Zorn och Albert Engström älskade att känna i munnen men som för dem knappast blev mer än ett primitivt koketteri, står en nästan i halsen inför denna konst, som frossar i fränа och frånstötande detaljer men samtidigt stiger till fantasisyner av en kosmisk mäktighet.

Fogelbergs Oden och Tor, som stå som dörrvaktare till denna utställning i Historiska museets forna lokaler, verka som lätt maskerade klassiska filosofer, när man stiger in i denna arktiskt bistra stenåldersvärld. Ossian Elgström har gått en annan väg till de fornordiska sagorna än 1800-talets göter. Han har levat bland lappar och eskimåer, och deras primitiva fantasi har gått honom i blodet och ingått en förening med hans egen genialitet i det bisarra, som gjort honom till en mytologisk diktare utan motstycke i samtiden. Det är inte utan, att till och med de gamla eddadiktarna verka nästan klassiska, när han släpper sin myllrande fantasi lös över papperet eller duken. Många av hans bilder äro själva en mikrokosmos, där man i timtal kan fördjupa sig i detaljer.

Den stil han skapat för denna till synes outtömliga blidvärld är trots alla intryck från både primitiv, nordisk och inte minst östasiatisk konst hans personliga egendom och i lika hög grad som på sin tid Gerhard Munthes och de norska Snorreillustratörernas en konstnärlig nyskapelse. Den är på en gång minutiös som en medeltida miniatyrists och monumental som en Michelangelos Yttersta dom. Den rör sig med stor frihet inom olika tekniker och format, men denna frihet, som visserligen i någon mån förtar helhetsintrycket av de stora bildsviterna och försvårar deras placering, gör dem i stället så mycket rikare.

Eddasviten har tidigare varit utställd, 1936 i Konstnärshuset. Ragnaröksviten, som tillkommit under de senaste åren, är en direkt fortsättning av denna, men är nästan ännu mera skrämmande fantastisk. Lika suggestivt som Ossian Elgström i de tidigare bilderna skildrat världsbygget målar han nu världsundergången. Det är en isande arktisk stämning över skildringen av hur solens och månens vagnar köra vilse i fimbulvinterns natt, och det står en kväljande atmosfär av ångande blod och rykande köld över den bild, som berättar om hur jordens söner söka blidka gudarna med sina offer. Är det inte en bild av vår egen tid? Ur sitt arktiska sagomörker talar Ossian Elgström på ett långt direktare sätt till nutiden än de blonda landskap och blommande stilleben, som eljest fylla utställningsväggarna, och det verkar som allt annat än en anakronism, när Tor kämpar mot en Midgårdsorm, som tagit gestalten av en modern tank.

Det vore en obotlig skada, om dessa i sin art enastående bildsviter skulle, som redan skett med en tidigare, behöva skingras, och man kan endast önska all framgång åt den insamling, som i samband med utställningen startats för att förvärva dem till staten. Den kan, även om Ossian Elgströms asar skulle visa sig en smula svåra att inordna i den andliga beredskapen, i dessa tider gott betraktas som en teckning på ett andligt försvarslån.

Gotthard Johansson.

•

Ossian Elgströms vernissage besöktes av kronprinsparet, prins Eugen och ett stort antal andra konstintresserade, bland vilka märktes sir Kenneth Clark, National Gallery, i sällskap med engelske ministern. Prins Eugen tecknade ett stort belopp på en av de listor, som sänts ut till svenska folket för att få Eddan och Ragnarök samlad i Nationalmuseum.

SvD 8/3 1942 Gotthard Johansson: "Blod och hedendom".

Recensionerna gav även uttryck åt den förhoppningen, att de bägge sviterna skulle ingå i Nationalmusei konstssamlingar, då verken ansågs vara av stort värde "tillhörande vår odlings mäktigaste arv åt kommande generationer," som Nils Palmgren uttryckte sig i sin recension den 21/3 1942.

Staten hade dock redan avböjt inköp och Nils Palmgrens recension innehöll även kritik av och en protest mot statsmakternas ståndpunktstagande. Recensionens rubrik löd: "En nordisk häxmästare i färg. Idag gäller det Ossian Elgström!" (71).

> "När statsmakterna inte utan vidare inse, att den största konstnärliga ansträngning till slut dock måste belönas, att väldiga skapande värden tillhörande vår odlings mäktigaste arv åt kommande generationer på ett generöst sätt måste kvitteras av folkstaten, då blottar vårt samhälle en fundamental svaghet, vilken förr eller senare måste rättas till.
>
> Under snart tre decenniers arbete, man skulle också kunna säga vakttjänst, inom konstens domäner, har det några gånger hänt mig, att jag känt mig upprörd i mitt innersta över att denna vad jag kallar kulturella hederskänsla, på vissa punkter saknats inom vår svenska demokrati. En gång gällde det Ivan Aguéli, en annan gång gällde det Helmer Osslund. I dag gäller det Ossian Elgström.
>
> Jag inbillar mig inte, att något under i sista ögonblicket skall hända - alldeles omöjligt är det väl inte - men jag vill smuggla in i vår kulturs historia en protest, som jag vet icke bara är min egen. När de politiker, som trodde sig ha rätt att stryka ett brett streck över förslaget att för statens räkning sammanhålla Eddans och Ragnaröks sviter, skapade av konstnären under decennier, när dessa män äro borta och glömda, som om de aldrig funnits, skall Elgströms mäktiga fantastiskapelse i bild kring vår nordiska gudasaga tillhöra vår odlings gyllene urtexter, alltmera stora och fantastiska ju hastigare och längre framåt tiden skrider. Ja, själva personen, huru kuriöst mänsklig han än förefaller oss i dag, skall få alltmer av Snorres egen storhet." (AB 21/3 1942).

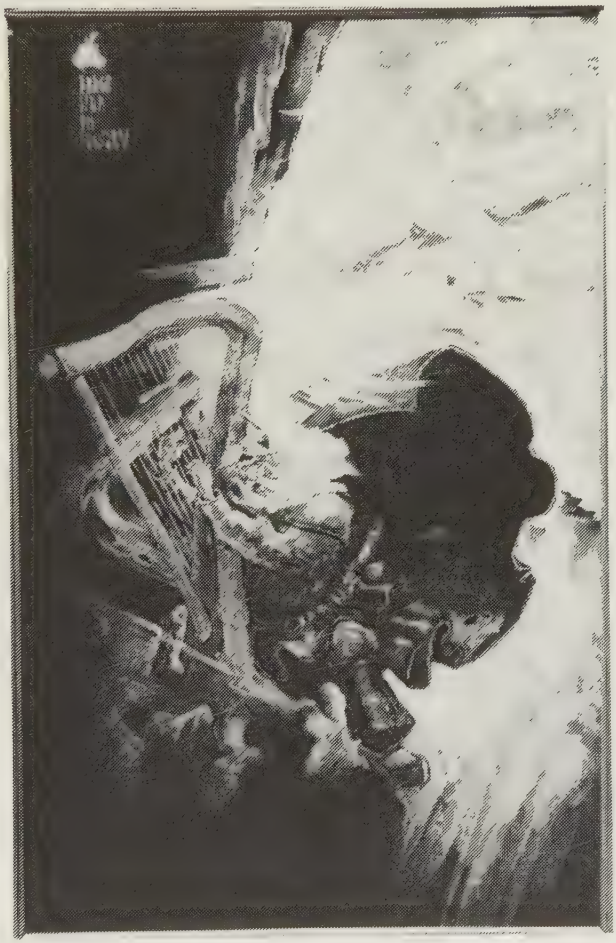
Redan 1938 förekom en riksdagsmotion med hemställan, att staten måtte förvärva Edda-sviten "på grund av sitt stora konstnärliga och nationella värde" (*Konstvärlden* 1942:5). Motionen hade vunnit bifall och myndigheterna hade tillstryrkt förvärv. Något köp kom dock ej till stånd på grund av det ekonomiska läget (*Konstvärlden* 1942:5).

I anledning härav anordnades en insamling för att söka skaffa medel till köp av sviterna. I ett upprop, underskrivet av prins Eugen och en rad kulturpersonligheter uppmanades mecenater och allmänhet att skänka bidrag till en Eddafond, som skulle kunna köpa in Elgströms verk. Insamlingen kunde "även om Ossian Elgströms asar skulle visa sig en smula svåra att inordna i den andliga beredskapen, i dessa tider gott betraktas som en teckning på ett andligt försvarslån", skrev Johansson i sin anmälan av utställningen (SvD 8/3 1942).

Trots det stora intresse, som fanns för Elgström och hans verk, blev insamlingens resultat mycket klent. Endast två av de mindre målningarna kunde inkö-

pas; "Solens vagn styr för nära jorden" och "Torkan dödar allt levande", båda tillhörande Ragnarök-serien (Nationalmusei årsbok 1941-1943, sid 150-151).

År 1944 kom intresset för Elgström åter i fokus. Statens Konstråd hade våren 1943 utlyst en allmän tävling av en väggmåning, avsedd att pryda entréhallen i det nybyggda Historiska museet i Stockholm. Tävlingsförslagen presenterades på museet i januari 1944. När juryns val offentliggjordes visade det sig, att Elgström inte tilldelats det första pris, som många trott, utan han belönades endast med ett arbetsbidrag. Juryn ansåg, att skalan i Elgströms förslag var för liten och att detaljerna inte framträdde tillräckligt tydligt (Palmgren i AB 18/1 1944). Beslutet kritiserades, bland andra av Svenska konstnärers förening, som till Statens



25. Ossian Elgström: "Brage siar om Ragnarök", oljemålning 1939, ur Ragnaröksserien. Foto Nationalmuseum.

26. Ossian Elgström: "Torkan dödar allt levande". Oljemålning 1941 ur Ragnaröksserien, Nationalmuseum. Foto Nationalmuseum.

Konstråd avlät en protestskrivelse, i vilken framhölls, att det var ett "utomordentligt beklagligt missgrepp", som skulle begås, om inte Elgströms förslag kom till användning :

> "Ossian Elgström, vars konstnärsskap genom sin visionära fantasi och suggestiva originella formgivning står utan motstycke inom samtida internationellt måleri, är tillika den främste konstnärlige framställaren av vår forntid. Den kanske enda möjligheten, som staten kan få, att tillförsäkra sig en monumentalmålning av denne konstnär föreligger nu, och den får enligt vår mening icke försittas" (återgivet i KRO:s medlemsblad 1944:2) (72).

Skrivelsen föranledde emellertid ingen förändring i juryns beslut.

Några år senare avtog intresset för Elgström. Han är sällan nämnd i de översikter, som finns över samtida svensk konst. När Jöran Mjöberg i verket *Drömmen om sagatiden* (1968) redogjorde för en rad Eddatolkningar var Elgströms "Edda" inte ens nämnd. Han kom sålunda aldrig att få något av "Snorres egen storhet", som Palmgren förutspått (AB 21/3 1942).

Intresset för Elgström falnade alltså. Att han så hastigt glömdes bort, kan ha samband med hans samröre med nazismen. Han anslöt sig till denna rörelse före Hitlers makttillträde 1933. Några år inpå 1930-talet poängterade han emellertid, att han inte längre omfattade den nazistiska ideologien. I ett brev till författaren Sven Lidman 31/7 1935 framhöll han (73):

> "Varför jag skriver är för att visa Dig ett fotografi av Eric von Rosen. Jag gillar ej hans politik men hans person och hans vitae. Själf *har* jag intresserat mig för hans politik men är *nu* absolut partilös. Det enda som intresserar mig är om jag får vara värdig tillhöra 'Guds parti'" (74).

Sammanfattningsvis kan här återknytas till Yngve Bergs recension av utställningen 1942. Jag instämmer i hans omdöme, att det var "tidens allmänna primitivism" som låg bakom intresset för Elgström (75). Den fornnordiska gudavärlden och dess betydelse för den svenska kulturen har sedan dess inte heller uppmuntrats och ingår inte längre som en tungt vägande del i historieskrivningen (Tingsten 1969, sid 277-278). Mytismen slog till reträtt. Det blev omodernt att propagera myter för folken, att presentera dem som nödvändiga som eggande eller lugnande mediciner (Tingsten 1967, sid 187).

"Svensk vardag och sommarens skörd" på Färg och Form 1942

Som en kontrast till den nationalism, som tagit sig uttryck i uppskattning av gudars och asars bedrifter och antydningar om ett stundande ragnarök och undergång, kan betonas den form av svenskhet, som kom till uttryck i de flesta utställningarna under kriget - nämligen idylliska skildringar av natur, familj och vardagsliv.

Inför Färg och Formutställningen på hösten 1942 gav Johansson uttryck för sina tankar om den svenska idyllens värde. Recensionens rubrik löd: "Svensk vardag". Den anspelade på Sven Erixsons stora målning med samma namn, men skulle kunna gälla hela utställningen. Då recensionen förmedlar "en bild av svensk sommar i onådens år 1942" skall här återges större delen av den. Mot den hotfulla bakgrunden i tidsläget prisades i stället den svenska idyllen. "Här var en fullständig idyll uppdukad" (SvD 27/10 1942) (76):

SVENSK VARDAG.

Sven Erixson: "Svensk vardag", förslag till gobeläng.

Det stora glädjeämnet på lördagens vernissagerond var den alltjämt sprudlande vitale Sven Erixsons nya, stora förslag till en gobeläng på Färg och Forms samlingsutställning av "sommarens skörd", som över huvud taget lyste ovanligt rik och fullmogen från väggarna. "Svensk vardag" har han kallat denna friska och festliga komposition, som man skulle vilja beskriva med Strindbergs ord i skildringen av torpet på Lilljans: "Här var en fullständig idyll uppdukad". Med hela sin pojkaktiga naturs generositet har han serverat en bild av svensk sommar i onådens år 1942, där ingenting saknas, från den visslande målaren på villaväggen, mot vilken vinterns skidor stå uppradade som ett statistiskt diagram över familjens medlemmar, till den gula pippin, som tittar fram ur sin blåa fågelholk, från den doftande kaffebrickan till flygmaskinerna, som dåna förbi i rymden kring Saltsjöbadskyrkans torn. Från ett par unga konsthistoriker, som övade sig i komparativ analys av konstverket, hörde jag namnet Carl Larsson. Det var kanske inte så tokigt, som det kan låta, om man bara tänker på det måleriska uttryckssättet. När X-et fabulerar om sommarens glädje på sin ägandes tomt, gör

han det faktiskt med något av samma spinnande trivsel i tillvaron som C. L., när han gonade sig på solsidan, och det dröjer kanske inte länge, förrän villan i Tattby blir ett nytt Sundborn.

Men svensk idyll 1942 har också sin bistra vintersida. Sven Erixson har själv skildrat den i "Passet mellan 6 och 8", där man känner så starkt med den ensamma posten i den norrländska snödrivan, att det biter i öronen. Också i Eric Hallströms sömniga tågkupeer börjar det skymta av uniformer. Målaren har haft en ny, givande Norrlandssejour, och liksom tidigare i den mästerliga skildringen av det norrländska hotellrummet har han lyckats finna ett slags bister trevnad i själva vantrevnaden, när han i "Rummet i Edsele" tänder sin pipa framför staffliet, medan skymningen faller över väggarnas tarvliga grannlåt och ett stycke igensnöat Norrland, som skymtar genom rutan, så tröstlöst grått, att det isar efter ryggraden, och ändå så ärligt svenskt, att man blir varm om hjärtat.

Medan man går omkring på denna utställning, som sträcker sig från Johan Johanssons och Martin Emonds Skåne till Hallströms Norrland, som nu också lockat hans gamle målarkamrat Börje med sina höstliga ödemarksyner, får man en känsla av att krigsårens nödtvungna isolering kommit konstnärerna att upptäcka en svensk vardag, som inte bara blommar i X-ets stora och festliga sommaridyll utan plötsligt lyser upp det enklaste motiv. Svensk vinter har sällan målats så fullkomligt okonstlat som i Axel Nilssons "Vintersol" och samtidigt med en så intensiv upplevelse av något, som ligger djupt rotat i medvetandet som ett barndomsminne, en ilning i luften, en dager över snön, som gör, att man plötsligt känner sig hemma. Det är inte lätt att säga, hur det går till och vari det består, men det är, som hade våra sinnen skärpts för det som klingar i djupet av vårt eget inre som en ton av svensk vardag.

Men denna svenska vardag skulle inte förnimmas på samma sätt, om den inte tecknade sig mot en horisont i flammor, och det är därför också i sin ordning, att den på denna utställning får sin kontrastbild i Albin Amelins stora, patetiska tidsbild "Stalingrad", där han i den röda ryska amasonens monumentala gestalt skapat något som över den aktuella verkligheten lyfter sig till en mänsklig symbol över kraften att uthärda.

DONALD WILLIAM-OLSSON hyllas med sin utställning i Konstnärshuset svensk vardag inte bara i den osökta bilden av kommunalnämndsordföranden Waldemar Gustafsson i Gryttjärn i arbetsdräkt utan också genom det sätt, varpå han skildrar årstidernas växling över skogarna och sjöarna i sin hembygd i Bergslagen. Ju mer han själv fångats av de spröda stämningarna i tidig vår eller stilla höst, dess mer har också hans skildring besjälats och hans färg förfinats. Vackert återges det mjuka, fuktiga skimret i luften i en duk som "Vårpreludium". Även Stockholm har konstnären nu upptäckt och skildrat i några finstämda gatubilder från Söder som "Glasbruksgatan" och "Söndagsmorgon, Skånegatan".

BERTIL LANDELIUS är en ung Skånemålare, som hittills framträtt mera tillfälligt i Stockholm men på ett sätt, som väckt intresse för hans tungt och patetiskt stämda landskapskonst. Den utställning, varmed han nu presenteras på allvar för stockholmspubliken i Gummesons konsthall, bekräftar det intryck man tidigare fått av en stark och ursprunglig men ännu något sökande målarbegåvning. Liksom förut fängslar han främst i sina vinterbilder, där luften hänger tung och våt över skog och slätt och färgen flyter mörk och mustig ur penseln. Men utställningen visar också, att han har ett vidare register. I "Fransk bygata" lyser månen över bruna hus med en mystisk glans, som leder tanken till Oluf Hösts visionära Bornholmslandskap, och den stora interiören "Lantlig järnvägsstation" har något av samma halvt overkliga atmosfär som i Nils Nilssons bilder. Koloristiskt intressant är det i rika bruna toner skimrande porträttet "Walter".

G. J—n.

SvD 27/10 1942 Gotthard Johansson: "Svensk vardag".

"Fem gustavianer" på Nationalmuseum 1943.

Slutligen skall omnämnas de referenser till nationalkänslan, som förekom hösten 1943 i samband med utställningen "Fem gustavianer" på Nationalmuseum. Den presenterade de fem 1700-talskonstnärerna Peter Adolf Hall, Per Krafft d.ä., Carl Gustaf Pilo, Jean Eric Rehn och Alexander Roslin. När utställningen hölls hade kriget pågått i fyra år. Isoleringen kändes tung men man började skymta en annalkande fred. Man längtade efter att få återknyta kontakterna med utländsk, främst fransk konst.

Recensionerna av utställningen "Fem gustavianer" var långa och positiva. Den aristokratiska 1700-tals-konsten från Gustaf III:s epok framstod för kritikerna som en förfinad kultur "höjd över dagens svett och möda" (AB 15/10 1943). Samtliga kritiker såg utställningen som ett återsken av en ljus epok, en värdefull tid då utländskt och svenskt ingått i en lyckad samlevnad. "Hela den gustavianska epoken med dess ljusa livssyn, dess på samma gång kosmopolitiska och svenska uppfattning av livet träder oss här till mötes i en rad mästerverk i olja, pastell, teckning och lavyr, vartill vi säkert inte på en kanske oöverskådlig tid ha möjligheter att få se motstycket. Dessa fem svenska konstnärer företräda inte endast något av det allra yppersta vår kultur frambragt, de visa också på en europeisk tradition, en respekt för yrkeskunnigheten och smaken, som vi i vår trasiga och olyckliga tid blicka tillbaka på med en känsla av att något mycket viktigt gått förlorat", skrev Hoppe, som i sin recension tog Tegnér till hjälp för att understryka sina starka känslor inför den anda, som utställningen utstrålade.

> "*Det låg ett skimmer över Gustafs dagar*
> *fantastiskt, utländskt, flärdfullt, om du vill*
> *men det var sol däri, och, hur de klagar,*
> *hvar stodo vi, om de ej varit till?*" (SocDem 28/11 1943).

Skimret och ljuset från Gustafs dagar ställdes i skarp kontrast mot samtidens mörker. "Sedd mot 1900-talets fasor och upplösning, soldateskens allt större övermakt på jorden, hatrösternas skärande rop i luft och eter och den allmänna kulturskymningen i nuet har utställningen i sin annorlunda anda ett bud till en var av oss", skrev Palmgren. Han betonade att trots att den gustavianska tidens kultur var aristokratisk och "levde på en silverbricka" hade den ett drag av mänsklighet. Palmgren frågade sig om meningen med jordelivet ändå inte var till "för att levas och njutas? Inte bara enrolleras och offras!". I Pilos kröningstavla fann han i den avbildade församlingen en bild av "det allra starkaste och mest sammanhållande i det svenska väsendet" (AB 15/10 1943) (77).

Här skall till sist återges hela den recension, som Gustaf Näsström skrev. Den var unik - helt i rimmad vers - en hyllning i alexandrinens form till den gustavianska tiden och de fem konstnärerna:

FEM GUSTAVIANER

på Nationalmusei strålande utställning presenteras här på ett av dåtidens favoritversmått, alexandrinen

av

Gustaf Näsström

I det museum, som av tredje Gustav grundats,
församlas nu, då ren halvtannat sekel rundats,
sen fem av kungens män sin kung i graven följt,
ett konstnärsmöte, som — i ärans lager höljt —
avspeglar den epok, då rosenröda sorgen
och amoriners lek kringsvepte kungaborgen
och då monarkens krets i festliga gemak
gav rum för riddare av snille och av smak.
(Den är föråldrad nu, som strax man hör, den seden.
Nu samlas riddarne allt på Then Gyldne Freden,
och knappast möter man, på denna Bacchi ban,
en smilets son, som kan bli nämnd gustavian.)

Här kommer Pilo först och diktar färgens skimmer
kring bleka herremän och deras fruentimmer,
och strax bli kungahus och aristokrati
förvandlade till doft och dröm och feeri.
Ur bombskyddskällarns djup hans stolta kungakröning,
som ger oss verklighet i ädlaste förskröning,
nu äntligen har lyfts och öppnar än en gång
Sanct Nicolai rum, förvandlat till salong,
för hög ceremoni bland rikssens fyra ständer.
Med kronoran ännu höjd av bisps och rikisråds händer
kung Gustaf med en min av premiärattityr
tycks vänta på applåd av bonde och vivör
för denna sköna scen, så utsökt väl agerad.
Men C. C. Pilo själv, rädd att bli observerad,
sökt skydd bland enkla män i silvrigt bakgrundsljus
och bjuder oberörd åt Martin en pris snus.

Här möter oss Roslin, en hovens kavaljer,
som från sitt självporträtt beslöt mot oss ler,
förvissad att han skänkt sitt smilles rika offer
åt kampen att i färg avbilda sköna stoffer.
Ja, sidensars och taft, brokad och hermelin
dem målar hors concours "le suedois", Roslin,
och ingen kan som han notera puderdammet
på Carl Linné i rock av gammalrosa sammet
men också göra klart, att denne botanist
dock var ett svenskt geni förutan vank och brist.
Vad mer, om tidens flärd och tvånget att behaga
hos denne målare behändigt tog av daga
all djupsynt röntgning av modellens karaktär,
när likafullt det i hans konterfej dock är
så mycket av "l'epoque" med allt därunder lyder
av skälmskt galanteri i min och attityder.
(Ack, i vår egen tid tyvärr det ofta hänt,
att mången sämre karl blir kunglig intendent!)

Här kommer nu Per Krafft (den äldre, väl att fatta),
som med sitt skildreri har lärt oss rättvist skatta
de många dygder, som — långt bort från hovets flärd —
blev stillsamt odlade i borgerskapets värld
och bland de bugande och undergivna bönder,
mot vilkas breda bröst fördärvets pil brast sönder.
Se fru Christina Brandt, så rosig, trygg och rund,
se talman Mattsson själv, av träget lantliv sund,
och se Linnæi mor, en hustru till en snäll man,
och skåda herr sekt'rn, den gamle vännen Bellman,
i nystärkt spetsmanschett och morgonrosig väst,
hur lyran han slår an med min av fryntlig prästl
Och skälmska frö' 'n här, med solfjäder vid tinning,
hur borgerligt hon dock bevarar sin besinning!
Kan undra just, om de gustavianer haft
ett ankargrund mer sunt än bourgeoisen Per Krafft?

I konstens tempel hörs ett ständigt återskall
av allt beröm, som stått kring Peter Adolf Hall
och hans charmanta små porträttminiatyrer,
som överlevt sin tids korrekta stålgravyrer.
Ja, denne ättling av det nyttigt grå Borås,
han har förvisso ägt en smilets kraft, gunås,
när han på elfenben och pergament har penslat
de många ädlingar, med vilka han sig vänslat
i Tancien régimes förtrollande Paris,
alltmedan själv han levt på ödets gunstlings vis
bland generös nobless och penningstarka brackor,
som för ett sött peinture gett honom goda hackor.
Än lever hans gemi i mången daggfrisk bild,
som gör av samlarglöd kapitalisten vild
inför dess nobla ax av sjuttonhundratalet
och vad det rymde av galanta idealet
men också av den värld, som mellan ek och al
gav ängens friskhet åt en lantlig pastoral.
Vi må beklaga, att hans ljusa snille brister
ibland vår egen tids små miniatyrister.
De ej förstått — tyvärr — hans sällsamt rika lott:
att alltid måla stort, om än i formen smått.

Till sist nu kommer här mångfrestaren bland dem alla,
Jean Eric vi oss vant att denne storman kalla.
Han är oss alla kär. Hans sprudlande talang
står som en höviing för sin samtida falang.
Rekn var hans namn, och ren är bilden av hans smille
i allt han mäktade och allt hans dådkraft ville.
(Om Gregor Paulsson mött en man av denna sort,
från Slöjdföreningen han aldrig vandrat bort
till Alma maters värld och Uppsalas idyller,
som alltför ymnigt nu hans trägna sinne fyller.)
Jean Eric kunde allt och ville allt jämväl.
I många vackra ting vi möta nu hans själ.
Han tecknade i tusch och känsliga lasurer
sin samtids klassiska kolonn-architecturer,
och allt han mötte på sin hundramila färd
blev värt att föras in uti hans dagboks värld.
Rörstrand han gagnade med mönstergilla chanser
att strax förbättra dess bjärt brokiga fajanser.
När kungen höll en fest, strax var han då beredd
att ge åt festen prakt, historiskt djup och bredd.
Och när en brukspatron i Dannemora bergslag
sig önskade ett hus, strax gav han mått och färgslag.
Åt kyrkor och palats, teatrar och kapell
förlänte han en ren, gustaviansk appell.
Och själva Tronen, som — förgylld, med rosigt siden —
i rokokoisk prakt alltjämt tör trotsa tiden,
gav han tre kronors bild, vari man alltjämt ser
den svenska tigern, när han gamska sorgsamt ler.
Ja, denne man förvisst gav uttryck åt det svenska,
när det törs bli sig självt och måttfullt skönt sig wenska.

Så stå fem herrar fram från tredje Gustavs hov
och vädja älskvärt till vårt självmant givna lov.
Vi ge dem vår applåd och kröna dem med lager,
ty utan deras bragd vår arvedel blev mager.
Vi stå på deras grund av fattа och balans,
av frisk nyskapelse och gamla minnens ans.
I tidens vilda kör av djungelns babianer
vi hävda än vår roll utav gustavianer.
Vår hyllning rikta vi, i fjärran bombers sken,
till Sixten Strömbom och till Erik Wettergren.

Gustaf Näsström

ST 4/10 1943 Gustaf Näsström: "Fem gustavianer".

När hyllningen till de fem gustavianerna skrevs, var krigets kritiska period förbi och "djungelns babianer" ej längre så vilda (78).

Referenserna till den gustavianska utställningen är registrerade under rubriken nationalmedvetenheten, då jag i första hand sett dem som utslag av stolthet inför det svenska kulturarvet. Gustaf III:s tid framstod för kritikerna, som en epok full av entusiasm och livslust.

Man kan naturligtvis även se dessa referenser som ett exempel på en mer internationalistisk inställning. Den gustavianska tiden representerade en tid då Sveriges gränser var öppna mot kontinenten och det var ett givande och tagande kulturerna emellan.

Referenserna gav också uttryck för fredslängtan, en längtan bort från kriget till "en värld, som mellan ek och al, gav ängen friskhet åt en lantlig pastoral" (ST 4/10 1943).

27. Utställningen "Fem gustavianer". Vaktmästare Lundgren visar. Foto 1943 Nationalmuseum.

REFERENSER TILL NORDISK GEMENSKAP UNDER KRIGET

> "Gemensam historia, i långa tider statlig samhörighet mellan vissa nordiska länder, likartad kultur, språkgemenskap och mycket annat binda de nordiska länderna samman. Däri kunna förskjutningar i det politiska maktförhållandet ingenting ändra. Vi äro bundna till varandra med band, som gör det omöjligt för den ene att plåna ut den andra från sitt sinne eller slita honom ur sitt hjärta." Ur tal av Per Albin Hansson 27/7 1941 (Hansson, sid 140-141) (79).

I det följande skall studeras hur samhörigheten med de övriga nordiska grannländerna kom till uttryck i recensionsmaterialet under krigsåren. Tidigare har framhållits, att den nationalmedvetenhet, som förekom under kriget, aldrig kom att motverka känslorna i Sverige för den nordiska gemenskapen. Trots att konstrecensionerna i allmänhet inte kommenterade politiska händelser och inte heller ger uttryck för några värderingar om det politiska läget, kan man ändå via den grad av uppmärksamhet, som länderna gavs i konstrecensionerna, se ett återsken av krigets utveckling.

Inom kulturlivet var det dock inte bildkonstnärerna, som i första hand demonstrerade sina samhörighetskänslor - utan författarna. Karl Asplund, Hjalmar Gullberg, Pär Lagerkvist och Harry Martinson tillhörde dem, som kraftigt betonade samhörigheten. I dikten "Norden är vårt fosterland" skrev Pär Lagerkvist:

> "Norden är vårt fosterland
> fött i nöd och smärta
> Blodiga och slitna band
> blottade ett hjärta"

Redan 1944 gjorde Jöran Mjöberg en sammanfattning av författarnas engagemang i samband med andra världskriget och framhöll, att de, långt före krigsutbrottet, tänkte "nordiskt" och att det inte var någon plötslig gemensam ingivelse, som kom dem att dikta och skriva om Norden - det var "stundens tvingande krav att deklarera sin ställning och ge sitt moraliska stöd åt frihetsstriden" (Mjöberg 1944, sid 77).

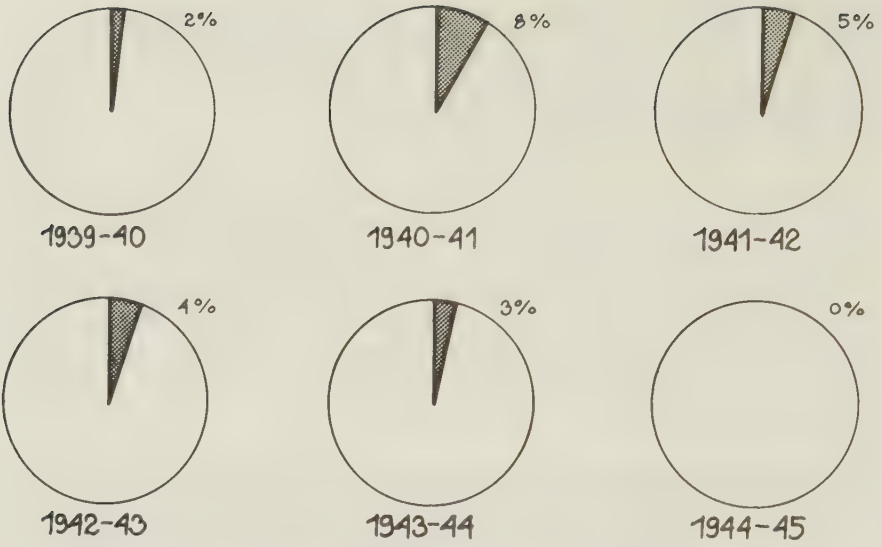


Fig 11 Referenser till nordisk gemenskap under kriget. Exempel: Under perioden 1940-1941 kunde 8 % av de registrerade krigsreferenserna hänföras till "nordisk gemenskap".

Som framgår av fig. 11 är referenserna få. I april 1940 när tre norska konstnärer ställde ut på Konstakademien (jfr sid 152 f) tog Nässtrom tillfället i akt att understryka gemenskapen mellan nordens länder.

I samband med Wäinö Aaltonens utställning på Nationalmuseum våren 1941 betecknade han Finland som ett "nordiskt Hellas" (om Aaltonens utställning, se sid 143) (80).

När minnesutställningen över Bruno Liljefors hölls på Konstakademien i mars 1941 betonade Gustaf Nässtrom den nordiska enheten:

> "Slumpen vill, att Bruno Liljefors' livsgärning presenteras samtidigt med danska veckan och finska konstindustriutställningen i Nationalmuseum. Därigenom blandar sig Sveriges stämma fulltonigt i den nordiska kören" (ST 20/3 1941).

I samband med utställningen "Dansk, finsk, isländsk och norsk konst", som hölls på Konstakademien sommaren 1941, framkom några referenser till nordisk gemenskap.

Redan i utställningskatalogens förord kan man läsa:

> "De våldsamma omstörtningar i Europas liv, som vi sedan mer än ett år bevittna och som även över våra nordiska grannfolk dragit ofärd och lidanden och fört krigets stormflod i hotande närhet av vårt eget land, ha kommit de nordiska länderna att känna, huru starka de rottrådar äro, som förena dem".

Konstakademien hade velat "efter arten av sin uppgift deltaga i dessa manifestationer av nordisk samhörighet" och sammanställt utställningen. Den konst, som visades, var sammanförd ur 123 offentliga och privata samlingar i Sverige och representerade konst från 1880-talet fram till 1940. Den danska konsten var rikast representerad men även övriga i utställningen deltagande länder var väl företrädda.

Kritikerna underströk samhörigheten länderna emellan.

Hoppe kommenterade utställningen i åtta långa artiklar i SocDem. Han skrev bl a att han ville understryka vad man ägde gemensamt "av oförytterliga andliga rikedomar" (SocDem 10/12 1941). Han hoppades, att brödrafolken skulle förstå den goda vilja, som låg bakom utställningen. Det var "starka outslitliga band - som förena sedan gammalt konstnärerna på båda sidor kölen". Ragnar Hoppe gav vidare en konsthistorisk exposé över varje i utställningen deltagande lands konst från 1800-talet fram till samtiden.

Palmgren hävdade, att "Vägen till en bättre och djupare förståelse inom en vidsträckt nordisk konstsfär är dock härmed öppnad", om man sökte analysera de olika i utställningen deltagande ländernas speciella nationaldrag, sådana de kom till uttryck i konstproduktionen. Han fann hos islänningarna en stark naturkänsla, dämpat svårmod och en försynt heroism, hos finnarna en asiatisk sälta och ett franskt arv, melankolisk lyrik och osminkad sanningskärlek, hos norrmännen, att de var romantiker med flödande färgrikedom och modern radikalism, hos danskarna tukt och ans, medvetenhet och klarhet samt en ungdom, som blickade mot ny horisont (AB 2/7 1941).

Gotthard Johansson sökte se de olika nationalkaraktärerna avspeglade genom färganvändningen, men framhöll samtidigt att dylika spekulationer var subtiliteter och att det inte var väsentligt att reducera fram "den nationella karaktärens pura destillat utan själva den levande individualiteten":

> "Skulle man uttrycka det i koloristiska termer, skulle man kanske kunna säga, att det ligger i det grå. Står man i den finska salen och ser in åt ena hållet i den norska, flammande i gult och rött, åt andra sidan i den moderna danska med dess klara, klingande färger, där det kyligt friska gröna och blå slår igenom, får man onekligen ett intryck av att det finska måleriets koloristiska dominant är grått. Men detta grå får hos Sallinen något av silverglansen i en gammal, i väder och vind ädelt åldrad finsk timmervägg och blir hos Helene Schjerfbeck till en immateriell substans, som rymmer en oändlighet av färg. Det ger i själva verket sin egendomligt dämpade klang åt det mesta av finskt måleri, både äldre och yngre, och det är i denna samling nästan endast Edelfelts på sitt sätt charmerande societetsporträtt av fru Louise Reuterskiöld som med sina ljuva rokokotoner i rosa och grönt bryter sig ur denna lågmälda men intensiva finska färgmelodi.
>
> Men även om man på detta sätt skulle kunna bringa ner de nordiska konstkaraktärerna på deras koloristiska dominanter - och utan tvivel uttrycker sig det nationella även i färgen - så bli dylika spekulationer dock till sist subtiliteter. Det väsentliga är inte att ur de individuellt le-

vande konstskapelserna reducera fram den nationella karaktärens pura destillat utan själva den levande individualiteten. Det är den, som utgör den nordiska konstens liksom all annan konst verkliga rikedom" (SvD 29/6 1941).

Carlsund, som kommenterade utställningen i *Konstvärlden* , sökte också ringa in begreppet "nordisk". Han var försiktig i sitt omdöme och ansåg att "det nordiska" inte kunde definieras, endast förnimmas. Han gjorde en gränsdragning mellan nordiskt och europeiskt:

> "Begreppet nordisk kan knappast definieras, endast förnimmas. Det är varken geografiskt, etniskt, fysiskt eller psykiskt enbart, det är allt tillsammantaget och något obestämbart därutöver. På Akademiens utställning tycker man sig få en aning om detta obestämbara, men endast genom att i minnet ställa dels vår egen, dels annan europeisk konst från samma period, i relation till det visade. Därvid upptäckte man de gemensamma och skiljaktiga drag som direkt och indirekt konstituera vars och ens nationella särart och samtidigt den inbördes släktskapen i de uppfattningar och tankegångar, som kanske bilda kärnan i det specifikt nordiska. Det är i den lidelsefria, men ändå mycket personligt betonade naturbetraktelsen, i den ibland djärvt lysande, ibland kärvt återhållna koloriten, i friheten från falskt patos och tendens, i motviljan mot effektsökeri och affektsuggerande innehåll man finner anknytningarna till det svenska och motsättningarna till det europeiska måleriet." (Carlsund i *Konstvärlden* 1941:12).

Johansson ansåg sig ha funnit en nordisk gemenskap i koloristiska termer och Carlsund något specifikt nordiskt i naturbetraktelser, i kolorit, "i friheten från falskt patos och tendens, i motviljan mot effektsökeri och affeksuggererande innehåll".

Om den nordiska skymningen som klangbotten för nordisk konst uttalade Ragnar Josephson följande:

> "Norden har också till skillnad från Söderns länder den genomskinliga sommarnatten och vinterljuset från snöhöljda fält. Det är romantikens atmosfär, och det är hela det nordiska fantasilivets klangbotten. Genom allt dessa länders måleri går en ton av svårmod och längtan och svärmeri, det är tonen, som sjunger i den nordiska skymningen" (Josephson 1941, sid 186).

och vidare:

> "De fem länderna ha alltid varit förenade genom ljuset över sina sommarnätter; må de alltjämt bli förenade genom andan i sin nya dag" (Josephson 1941, sid 190) (81).

Genom att söka klarlägga olika nationaldrag blev, som Palmgren framhållit, möjligheterna för de nordiska folken att nå en djupare förståelse för varandra större. Detta knyter an till samma tankegångar, som framkom under den natinalromantiska eran under förra seklets slut. Det nordiska "ljuset över sommarnätterna" leder tankarna tillbaka till 1890-talets nationalromantik.

För att fullständiga bilden kan här nämnas något om pressens hållning till världsläget, den politiska situationen inom landet med anledning härav samt om och i vad mån dessa förhållanden kom till uttryck i konstrecensenternas inställning till den nordiska gemenskapen.

Det av mig här ovan (sid 131) citerade uttalandet av Per Albin Hansson i juli 1941 var föranlett av den utrikespolitiska situationen. Finland hade gått samman med Tyskland i ett försök till revansch efter vinterkriget. Regeringen ansåg det vara av vikt att framhålla, att trots den ändrade situaitonen låg Sveriges neutralitet fast. De starka band av historisk och annan natur, som förelåg mellan de nordiska länderna, medförde ej heller i denna nya situation någon förändring i den nordiska samhörigheten.

Den förändrade världsbilden under sommaren och hösten 1941 erhöll stor uppmärksamhet i pressen. Finlands och Sovjets engagemang, på var sin sida i världskriget inrymde kraftiga politiska och ideologiska dimensioner, som återverkade inte endast på inställningen till de agerande stormakterna, utan också gav återsken i den svenska utrikespolitiken (Nybom, sid 236).

Den svenska regeringen ställdes inför tyska krav, som bl a innefattade genomtransport av en krigsutrustad division, den s k Engelbrechtdivisionen. Finland stödde framställningen och regeringen beslöt bifalla densamma,trots att man härigenom gjorde ett avsteg från en strikt neutralitetspolitik. Transiteringen gav upphov till den mest akuta politiska krisen i Sverige - den sk midsommarkrisen (Nybom, sid 187).

Inom den svenska pressen var meningarna delade både före och efter regeringenens ståndpunktstagande. GHT motsatte sig energiskt bifall till framställningen och klandrade hårt regeringen för dess slutliga ståndpunkt. DN intog en mer konciliant hållning men betonade Sveriges intresse av ett gott förhållande till västmakterna. ST och AB ansåg, att man skulle tillmötesgå det tyska kravet och den sistnämnda tidningen såg i ett tillmötesgående mot Tyskland en möjlighet att generellt åstadkomma en starkare intressegemskap mellan de båda länderna (Nybom, sid 238-242).

De undersökta tidningarnas olika hållning gav inte återsken i konstrecensionerna, utom i några enstaka fall.

ATTITYDEN TILL FINLAND UNDER KRIGET

Inledning

I detta avsnitt avser jag att söka åskådliggöra, hur attityden till Finland gav återsken i konstrecensionerna. Engagemanget kom delvis att successivt ändra karaktär, från en mycket stark medkänsla under finska vinterkriget till en mer nyanserad inställning under det s k fortsättningskriget, sedan Finland gått samman med Tyskland.

Under vinterkriget, som innefattade ett ryskt angrepp på Finland i hägnet av den tysk-ryska pakten, ansågs allmänt här i landet, att Sverige hade åtminstone en moralisk skyldighet att hjälpa Finland utan ett aktivt ingripande, vilket en ej obetydlig opinion dock fordrade. De historiska banden var starka. Finland representerade värden, som rätt, frihet, demokrati och kultur och utgjorde ett bålverk mot österns barbari och despoti. Runeberg och Fänrik Ståhls sägner kom att fylla en viktig propagandafunktion (Landgren, sid 83-84).

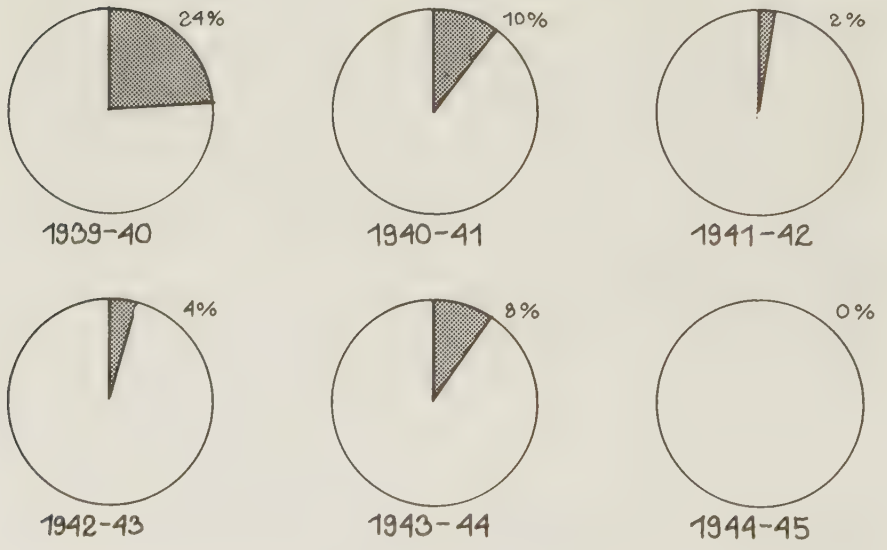


Fig 12 Referenser till Finland under kriget. Exempel: Under perioden 1939-1940 kunde 24 % av de registrerade krigsreferenserna hänföras till Finland.

Samgåendet mellan Finland och Tyskland sommaren 1941 påverkade emellertid opinionsbildningen i för Finland negativ och för Sovjet positiv riktning. Sovjet hade - pakten med Tyskland till trots - klart blivit föremål för ett tyskt anfallskrig och kämpade nu tillsammmans med västmakterna mot nazismens destruktiva krafter.

Finska vinterkriget

Den 30 november 1939 gick ryssarna till angrepp mot Finland. Förstämningen här i landet var stor. Sverige sökte stödja Finland på flera sätt bl a genom att skicka vapen och andra förnödenheter, samt omhändertaga finländska barn och krigsinvalider. En svensk frivilligkår på över 8 000 man bildades, som aktivt deltog i striderna. Svenska författare och skalder samt de flesta svenska politiker, oberoende av partitillhörighet, slöt upp för Finland. Man såg i Finlands kamp en strid, som gällde hela Norden. Finland var vår förborg, sedan långa tider förenat med Sverige. "Finlands sak är vår" var ett motto, bakom vilket praktiskt taget hela nationen enade sig (Mjöberg 1944, sid 80f) (82).

Det finska vinterkriget satte sin prägel på Sverige från mitten av december 1939 och fram till freden i mars 1940. Finlandsaftnar hölls i samlingslokaler och kyrkor. En stor del av dessa möten arrangerades av Finlandskommittén och organisationen Nordens frihet (Johansson, Alf, sid 219-220). Även i pressen var uttrycken för det moraliska stödet till Finland och dess kämpande folk praktiskt taget enhälliga.

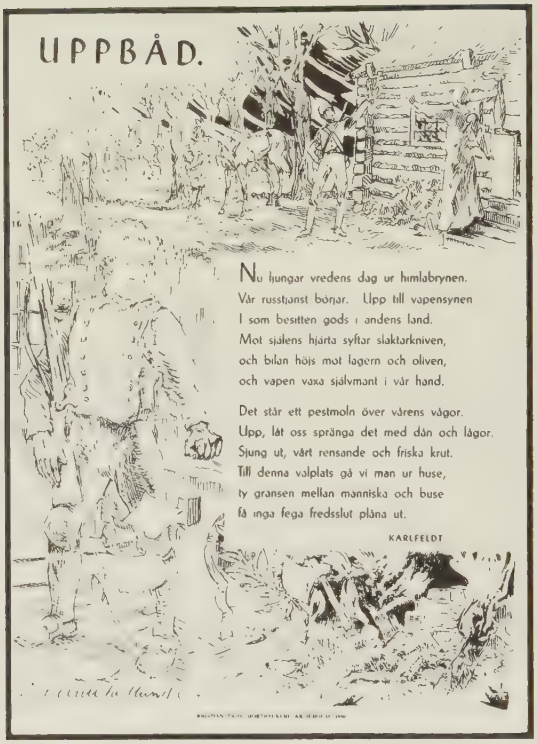
Den livliga mötesverksamheten till förmån för Finland har bl a skildrats av Harry Martinson i *Verklighet till döds* (1940). Tillsammans med Eyvind Johnson reste han på agitationsresor bland förläggningarna i Norrbotten (Martinson, 1940 sid 68 f).

Nordens Frihet var den organisation, som kraftigast propagerade för aktiv hjälp till Finland. Man annonserade i pressen, dels med upplysnings-, dels med mera slagkraftiga propagandaannonsser. Den svenska regeringen kritiserades för sin återhållsamhet och försiktighet. Med riksantikvarien Sigurd Curman i spetsen kom organisationen att betecknas som en borgelig akademikerförening. Man uppammade en nationalistisk krigsromantik, som ibland närmade sig 1800-talets retoriska studentskandinavism. Runeberg och Fänrik Ståhls sägner upplevde en renässans.

Författare, som enrollerade sig i Nordens Frihet, var - förutom Harry Martinson och Eyvind Johnson - Vilhelm Moberg, Olof Lagercrantz och Sten Selander. Även andra författare, som Ludvig Nordström, Sigfrid Siwertz och Pär Lagerkvist utövade en aktiv propaganda för Finland (Cullhed, sid 60).

Nordens Frihet gav ut propagandabladet *Uppbåd* . Skriften illustrerades av Gösta Bonnier, Bertil Bull Hedlund, Harald Karlsson och Ivar Starkenberg.

Jöran Mjöberg har i *Dikt och diktatur* gjort gällande, att *Uppbåd* framförde opinionsyttringar, av liknande slag som kamptidskrifterna *Mänsklighet* och *Till Madrid...* . Dessa senare hade emellertid andra förtecken än *Uppbåd*. Den kraftiga antifascism, som gjorde sig gällande i *Mänsklighet*, behövde ju inte nödvändigtvis leda till engagemang i Finlandsfrågan (83).



28. Ur propagandaskriften Uppbåd 1940:2. Illustration av Bertil Bull Hedlund. Foto Kungl bibl.

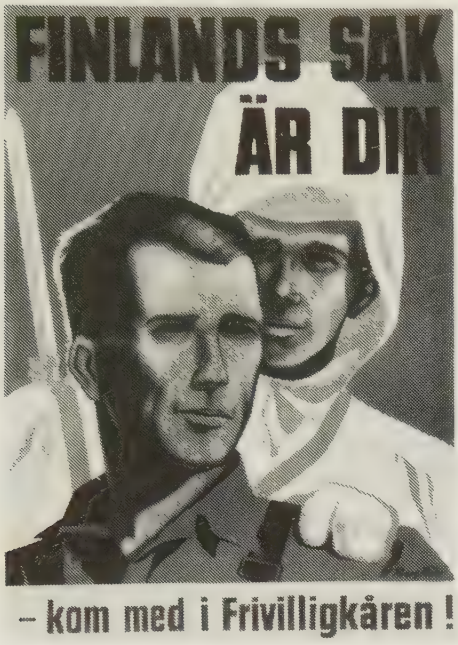
Attityden till Finland efter vinterkriget

Entusiasmen i Sverige för Finlands sak avtog efter freden i Moskva i mars 1940. Finland sökte få till stånd ett försvarsförbund med Sverige. Den svenska regeringen var till en början välvilligt inställd till ett sådant förbund, men när Finland alltmer sökte sig till Tyskland, minskade det svenska intresset. Finland gick i nytt krig mot Ryssland i samförstånd med Tyskland midsommaren 1941. Finnarna såg fram mot ett kort och segerrikt fälttåg. Man hoppades att genom kriget kunna återta de områden, som gått förlorade till Ryssland under vinterkriget. En tilltagande finsk nationalism och ett ökat tyskt inflytande försvagade banden med Sverige (Andréen, sid 120).

Nordens Frihet, som hårt engagerat sig i Finlandsfrågan, kritiserade dock detta minskade intresse för Finland och fortsatte med kampanjer för att stödja Finland i deras återuppbyggnadsarbete (Johansson, Alf, sid 251).

Finlandsfrågan stod i centrum i den svenska pressen 1943-1944 och åsikterna, hur Finland borde agera i kriget, var många. De flesta ansåg, att Finland borde förhandla med ryssarna och frigöra sig från Tyskland. Finnarna ville emellertid inte avstå Karelen - utan de ville att 1940 års gräns skulle stå fast. Efter stranda-

de förhandlingar, skedde till slut en öppen brytning mellan Finland och Tyskland i september 1944. I slutet av samma år, efter blodiga strider mot tyskarna på finsk mark, inträdde vapenstillestånd (Torbacke, sid 359-360).



29. "Finlands sak är din". Affisch 1940 för Frivilligkåren. Tecknare W Bergström. Foto Kungl bibl.

Referenser till Finland under kriget

De flesta referenserna till Finland finner man under det första krigsåret. Hoppe gav en god bild av stämningarna i januari 1940:

> "Tanken på Finland behärskar allt annat i vårt land. I litteratur, press, radio, i våra samtal återkommer ständigt broderlandet på andra sidan Bottniska viken. En nation i kamp för sitt oberoende, för sin odling, sina minnen och traditioner, som i så många avseenden står vår egen nära, detta är ett skådespel av ingripande betydelse för oss alla. Vi göra omedvetet jämförelser, föreställa oss mera konkret än under andra förhållanden vad kampen gäller, vad vi själva skulle kunna förlora i en liknande situation. Alla värden synes hotade, materiella och andliga, och det vore sannerligen fruktansvärt, om vi *inte* kände oss gripna och uppskakade.
>
> Även konsten hör till dessa omistliga värden. Vi veta alla, att det finska folket, som den framstående kulturnation det är, på detta område liksom på så många andra skapat verk av europeisk räckvidd. Namn

som Helene Schjerfbeck, Tyko Sallinen och Väinö Aaltonen ha redan en klang, till vilken man lyssnar ute i världen och många andra skulle kunna läggas till dem." (SocDem 26/1 1940).

I januari 1940 var situationen prekär även för Sveriges vidkommande. Många trodde, att Sovjet skulle lägga under sig hela Finland och sedan angripa Sverige (se Landgren, sid 78 och Cullhed, sid 60).

När man studerar referenserna till Finland måste man beakta, att de var relativt många, beroende *dels* på känslan för Finland *dels* också på, att finsk konst visades vid flera tillfällen i Stockholm, vilket helt naturligt gav upphov till uttalanden om Finland.

Under krigsåren förekom ett tjugotal utställningar med finsk konst. De flesta var separatutställningar, men även några större samlingsutställningar av finsk nutidskonst arrangerades på Nationalmuseum, nämligen 1940, 1942 och 1944. Referenser till kriget förekom dock inte i alla recensioner av finska utställningar endast i en tredjedel (84).

Referenserna till de övriga grannländerna var betydligt färre (se fig 12 och 13). Stockholmarna konfronterades inte med konst från Norge och Danmark i samma utsträckning som från Finland. Allmänt kan sägas, att Finlands öde engagerade svenskarna mer än vad, som ägde rum i de övriga nordiska länderna (Landgren, sid 91).

Allmänt förekom en stark antikommunistisk stämning. Ingen av de fem kritiker, som jag studerat, arbetade ju inom något organ med kommunistiska sympatier. Någon personlighetskonflikt kunde därför knappast komma ifråga genom den positiva hållningen till det kämpande Finland.

Ny Dag, som ju var ett kommunistiskt organ, hade vid denna tid inte någon fast konstkritiker. Per-Olov Zennström blev tidningens fasta kulturredaktör 1943. Under 40-talets första år medarbetade han endast sporadiskt under pseudonymen Georg Rosén (85).

Det svenska kommunistiska partiet stod utanför den svenska politiken och opinionen. I Sverige såg man allmänt i kommunisterna inte endast potentiella landsförrädare utan även representanter för Sovjet. Enligt de svenska kommunisterna var aktivisterna, dvs de som ansåg, att Sverige skulle bistå Finland militärt, de verkliga landsförrädarna (Johansson, Alf, sid 277).

Den kraftiga antikommunism, som förefanns i Sverige början av kriget, parad med den allmänna sympatin och medkänslan för Finland, återspeglades även i utställningarna. Kommunistiskt tendensmåleri försvann från dem i samband med krigsutbrottet i september 1939. Det var "som genom ett trollslag (tysk-ryska pakten?) försvunnet", skrev Näsström i ST 14/11 1939.

Albin Amelin, medlem i det kommunistiska partiet sedan 1929, kan här framhållas som exempel på, hur det ryska anfallet på Finland påverkade även principiella kommunister och Rysslandsvänner. Amelin tog sålunda vid vinterkrigets utbrott klart parti för Finland och fördömde det ryska angreppet (Lidén 1975, sid 100). Kontakterna mellan honom och partiet bröts. Senare under kriget visade han dock medkänsla med den ryska civilbefolkningen (målningarna "Stalingrad" 1942 och "Sommaren 1943", se sid 175 f). Det var ju emellertid en helt annan sak

- ett utslag av allmänmänsklig känsla. Dessutom hade ju efter Rysslands samgående med västmakterna efter det tyska anfallet en allmän sympatisvängning till Rysslands förmån inträtt.

Freden i mars 1940 mellan Finland och Ryssland föranledde inte några kommentarer hos kritikerna, men när en utställning med verk av Antti Favén visades på Konstakademien i maj 1940, erhölls ett tillfälle att ge uttryck för lättnad över, att Finlands tappra och sega motstånd lett till, att landet i stort räddats, även om Karelen gått förlorat. I Antti Favéns porträtt "avslöjar sig dock styrkan, hållfastheten och ursprungligheten hos det folk, som moraliskt och fysiskt segrade i en förtvivlad kamp för sin nations existens" (Palmgren i AB 15/6 1940).

När finsk konst visades på Nationalmuseum under samma månad konstaterade Johansson att "krigsvinterns tragiska upplevelser" motiviskt satt spår i måleriet:

> "Det är intressant att se, hur denna generation reagerat måleriskt inför krigsvinterns tragiska upplevelser. Den har redan åtminstone motiviskt hunnit sätta spår i deras måleri, men de sakna ännu liksom medel att återge motivens innebörd. Hos Tove Jansson har skildringen av ett skyddsrum nästan fått karaktären av en ljus och elegant hotellhall med färgrikt folkliv, och hos Atte Laitila har det bombade huset blivit till ett läckert surrealistiskt stilleben. Det är först en målare av en äldre generation, den snart femtioårige Lennart Segerstråle, som i ett förslag till väggmålningar i Finlands bank lyckats ge gripbara och gripande uttryck för vad landet upplevt under denna vinter. Hans framställningssätt är visserligen starkt påpverkat av modernt norskt monumentalmåleri, men särskilt i den i stor skala utförda mittgruppen ur den ena kompositionen, 'Frihetsoffret', har han fyllt bilden av kvinnan, som varligt lyfter den stupade mannen, med ett på samma gång stillsamt och mäktigt patos." (SvD 20/6 1940) (86).

Helene Schjerfbeck

I november 1939 ställdes Helene Schjerfbecks konst ut i Stenmans konstsalong på Storgatan i Stockholm. Utställningen hade egentligen varit avsedd att visas i New York, men på grund av kriget gick det inte att föra över konstverken till USA.

Gotthard Johansson skrev i sin recension, att Schjerfbeck intog "en självklar plats som en av de största i samtidens måleri, inte bara i Finland, inte bara i Norden utan i hela världen" (SvD 24/11 1939). Det är möjligt, att kriget var en bidragande orsak till den entusiastiska hyllningen till konstnärinnan, men man får hålla i minnet, att intresset för hennes konst hade varit mycket stort både hos kritiker och konstnärer, alltsedan den introducerades för stockholmarna 1937 av Gösta Stenman.

30. Olli Miettinen: "Männen från Hatjalahti", oljemålning 1943. Helsingfors stads konstsamlingar, samling Bäcksbacka. Foto Nationalmuseum (Glasnegtivet skadat).

Jussi Mäntynen

När djurskulptören Jussi Mäntynen ställde ut i Galerie Moderne i januari 1940 skrev Hoppe om, hur den finska nationalkaraktären kom till uttryck i Mäntynens djurskulpturer:

> "Vissa av hans björngrupper stå för mig som det yppersta han åstadkommit, och den seghet och målmedvetenhet i viljan, de vittna om, bli nästan till en symbol för den finska nationalkaraktären." (SocDem 26/1 1940).

Det finska vinterkriget kan ha föranlett Hoppe att betona vissa moraliska kvaliteter i Mäntynens verk som uttryck för finsk natinalkaraktär, men finsk konst tycks ofta ha inbjudit till motsvarande uttalanden. När Tyko Sallinens konst visades i Stenmans konstsalong i oktober 1939, hade vinterkriget ännu inte brutit ut, men hans konst representerade ändå "urfinsk manlighet" (Gotthard Johansson i SvD 10/10 1939).

31. Lennart Segerstråhle: "Finland vaknar",akvarell 1940. Utkast till fresk i Finlands bank, Helsingfors. Foto Nationalmuseum.

Wäinö Aaltonen

I januari 1941 arrangerade Nationalmuseum en utställning med verk av den finske skulptören Wäinö Aaltonen. Konstnären, som var närvarande vid invigningen, fick ett varmt mottagande och hälsades av museichefen med orden "Finland är här". Åter fick kritikerna anledning betona det finska folkets okuvlighet och segervilja.

Palmgren exempelvis, såg Aaltonens verk som uttryck för "samlad, hård, finsk kraft, något av det finska urbergets storvulna linjeskönhet och dock bortom detta yttre hårda, knutna och samlade, en vek, mild melodi, som vi väl känna från den finska folkvisan. Allt detta tillsammmans gör honom på ett nästan sällsamt sätt till en värdig och stor representant för det nordiska folk, vars på en gång hårda och plastiska karaktär nyss gav det seger mot en oerhörd övermakt" (AB 15/2 1941 (87). I recensionen återspeglas den heroism, som man förknippade med det finska folket och som var högst aktuell i de samtida kommentarerna.

Svenska konstnärers engagemang

De svenska konstnärerna manifesterade sin medkänsla för Finland genom att medverka i olika insamlingar till förmån för detta land. Auktioner anordnades av utställda konstverk, man tog inträdesavgifter till utställningar och man anslog viss del av försäljningssummorna till Finlandshjälpen. "Det är helt enkelt rörande att se med vilken offervilja våra konstnärer gått till detta gemensamma verk",

32. Wäinö Aaltonen-utställningen 1941. Drottning Louise, prins Eugen, kung Gustav VI Adolf och Wäinö Aaltonen. Foto i Nationalmuseum.

33. Wäinö Aaltonen-utställningen 1941. Professor Emil Zilliacus och Wäinö Aaltonen. Foto i Nationalmuseum.

skrev Nässtrom (ST 17/12 1939). Rapport om intäkterna gavs i en redaktionell artikel i *Konstrevys* första nummer 1940 ("Konstnärerna och Finland").

En av de mer uppmärksammade utställningarna i Stockholm av ifrågavarande karaktär var Reinhold von Rosens på Färg och Form i februari 1940. Han lät hela behållningen gå till Frivilligkåren. Utställningen kommenterades av samtliga recensenter, som alla uttryckte sin uppskattning. Hoppe utsåg Reinhold von Rosen till en av dem, som mer än de flesta andra "lagt i dagen sin offervilja för Finlands rättvisa sak" (SocDem 11/2 1940). Palmgren gav konstnären en strålande recension. "Ett lyckligare sätt att hjälpa vår dådkraftiga ungdom, som kämpar för Finlands, Nordens och Frihetens sak kan väl knappast uppfinnas!" (AB 2/2 1940).

Finska utställningar 1944

Det kan vara av intresse att konstatera, huruvida förhållandet, att Finland i revanschsyfte efter fredsslutet med Ryssland i anledning av vinterkriget, gått samman med Tyskland i ett nytt krig mot Ryssland, gav återsken i konstrecensionerna.

En utställning med finska konstnärer på De Ungas Salong i april 1944, föranledde Hoppe till det uttalandet, att "vi rent politiskt sett befinna oss i ett annat läge och inte i allt kunna dela våra västra grannars uppfattning av vad den komplicerade situationen kräver" (SocDem 26/4 1944).

I samband med Jussi Mäntynens utställning på Galerie Moderne i februari 1944 skrev Nässtrom:

> "När han senast framträdde i Galerie Moderne i januari 1940, rasade finska vinterkriget, och när han på torsdagen höll vernissage i samma lokal, skrek löpsedlarna kring Dramaten genom det virvlande snöfyket om nya komplikationer österut." (ST 11/2 1944).

Finsk nutidskonst visades på Nationalmuseum i maj 1944. Utställningen hade tillkommit på inbjudan av Samfundet Finland-Sverige såsom en manifestation av medkänsla gentemot det land "med vilket vår egen kultur sedan gammalt är nära förbunden och till vilket vi stå i den största tacksamhetsskuld för så många livgivande impulser" (Hoppe i SocDem 26/4 1944).

Utställningen gav bl a upphov till kommentarer om hur den finska konsten påverkats av kriget.

Hoppe fann resultatet aktningsvärt och ansåg, att man i målningarna kunde finna en "förtätad bild" av det finska folkets "mentalitet och instinktiva eller medvetna reaktion inför tillvaron" (SocDem 26/4 1944).

Nässtrom betonade, att kriget dock inte föranlett de finska konstnärerna att i sina verk skildra kriget i någon nämnvärd utsträckning (ST 15/4 1944):

> "Den som eventuellt väntar sig att på denna utställning möta ett öronbedövande eko av krigets upplevelser blir grundligt besviken. Såvitt

jag kunde se i det kompakta vernissagemyllret, är det bara en målning, som sysslar med frontens vardag, nämligen Olli Miettinens "Männen från Hatjalahti 1943", där fem soldater i snödräkter framför en jordkula står eller knäböjer i tryggt avvaktande ställningar utan ett uns av heroistisk självförhävelse i nutida kontinental stil men med just den bistra och manhaftiga tillförsikt, som vi kunnat läsa ut ur så många finska frontrapporter. För detta folk är kriget en vidrig nödvändighet, det söker sig helst hem till fredliga vardagsvärv på torvan och i verkstaden och till uttrycken för folklig gemenskap eller för subtil individualism."(ST 15/4 1944).

Frågan om Finlands framtid sysselsatte i stor utsträckning dagspressen. Intresset gällde ej endast, hur Finlands öde kunde påverka Sveriges, utan även omsorgen om Finland. Allmänt hoppades man, att Finland skull kunna förbli en demokratisk utpost mot öster (Nybom, sid 284).

Dessa stämningar skymtade i konstrecensionerna.

Näsström underströk, att även om utställningen (finsk nutidskonst på Nationalmuseum) inte var en politisk manifestation, bar den fram ett budskap om nordisk kulturgemenskap "som inte må negligeras i London och Washington" (ST 15/4 1944):

"Låt oss inte återigen citera Runeberg och gripa till högpatetiska talesätt inför detta evenemang, låt oss bara konstatera, att just så hade vi tänkt oss att det istadiga finska folket skulle manifestera sin kulturströvan mitt i en förödande epok av imperialistisk maktfullkomlighet. Detta folk i Europas östkant har genom århundraden hunnit vänja sig vid krigets ohyggligheter och lamenterar inte i onödan inför död och nöd, men det vill med all rätt hävda sin samhörighet med västerländsk civilisation och vägrar att - under tillfälligt politiskt tryck göra sig urarva till den demokrati, som är kärnan i dess egen historia och jämväl i den ideologi, som nu på anglosaxiskt håll bjuder spetsen mot kontinentens hysteriska våldsmentalitet. Den finska utställningen i Nationalmuseum är ingalunda avsedd som en politisk argumentering., men det bör kraftigt understrykas att den bär fram ett budskap om nordisk kulturgemenskap, som inte må negligeras i London och Washington. Under ett halvårslångt besök i USA 1942 hörde jag bland gemene man många uttryck för den känslan, att Finland utgör en demokratins vaktpost mot öster. Utställningen i Nationalmuseum griper in som en energisk motivering för den känslan. Man ville önska, att Nordens vänner i USA observerade ett dylikt symtom och inte lät vaktposten spelas ut som en simpel bonde i det storpolitiska schackpartiet.

Fåkunniga människor anser, att konst inte har med politik att göra. Månntro det? Konsten är ju bara ett av de många uttrycken för en nations liv. I konsten röjer sig ett folks inställning till samtidens problem, de må vara estetiska, allmänt kulturella eller politiska."(ST 15/4 1944).

När 1944 års utställning på Nationalmuseum ägde rum, hade en lång och händelserik tid passerat från vinterkrigets dagar, en tid som kanske "stålat viljan att härda ut" men som varit mycket kännbar. Samhörigheten mellan de två länderna hade satts på prov vid flera tillfällen men knappast berört förhållandet till den finska konsten. Den moraliska styrkan hos det finska folket hade kontinuerligt framhållits av konstkritikerna. Palmgren betonade dock 1944 att "det man under sista tiden skapat har inte blivit till i den koncentration som fred och lugnt kulturellt framåtskridande ger" och skrev att "fred är fred och krig är krig, fred är skapelsetider, krig är nedgångs- och förintelsetider" (AB 12/5 1944).

ATTITYDEN TILL NORGE UNDER KRIGET

Inledning

De tyska angreppen på Norge och Danmark skapade även för Sveriges del en ny politisk situation. Kriget rycktes närmare. Intresset koncentrerades på händelseutvecklingen i Norge, medan däremot Danmark ägnades mindre uppmärksamhet. Detta hängde samman med, att den tyska ockupationen där vållade färre öppna konflikter än i Norge.

34. Norgeutställning i Thulehuset. Foto 1943 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

I likhet med vad som skett till förmån för Finland under det finska vinterkriget anordnades i Sverige opinionsmöten för Norge. Man bildade svensk-norska föreningar och man startade insamlingar. Ledande politiker och kulturpersonligheter deklarerade i skilda sammanhang sin solidaritet med Norge.

Den hjälp, Norge erhöll, var rent humanitär. Det var aldrig, som när det gällde Finland, fråga om något militärt ingripande. I samband med vinterkriget hade debatten varit tämligen öppen och tonen hade varit fränare. Man vågade då öppet fördöma angriparen. Det var svårare att angripa Tyskland - regeringens restriktiva tryckfrihetspolitik påverkade debattklimatet (om tryckfriheten och dess konsekvenser se sid 101), (Landgren, sid 91). Dagspressen förhöll sig i stort sett avvaktande och försiktig. AB, som var tyskvänligt, intog till skillnad från de övriga en fullständig tystnad. Då händelserna någon gång berördes i AB, talade man vagt om den "smärtsamma norska frågan" (AB 20/1 1940 - refererat av Landgren, sid 92). Tidningen riktade även kritik mot, vad den ansåg vara alltför Norgevänliga grupper och gjorde gällande, att dessas yttringar skulle undergräva tron till den svenska neutraliteten (Landgren, sid 92) (88).

Då man från regeringshåll uttalade sig om de nordiska grannländerna, betonade man sin medkänsla och sin sympati men undvek kritik av Tyskland. Man inskränkte sig i huvudsak till att ge uttryck åt den förhoppningen, att frihetens timme snart skulle inträffa (Landgren, sid 93).

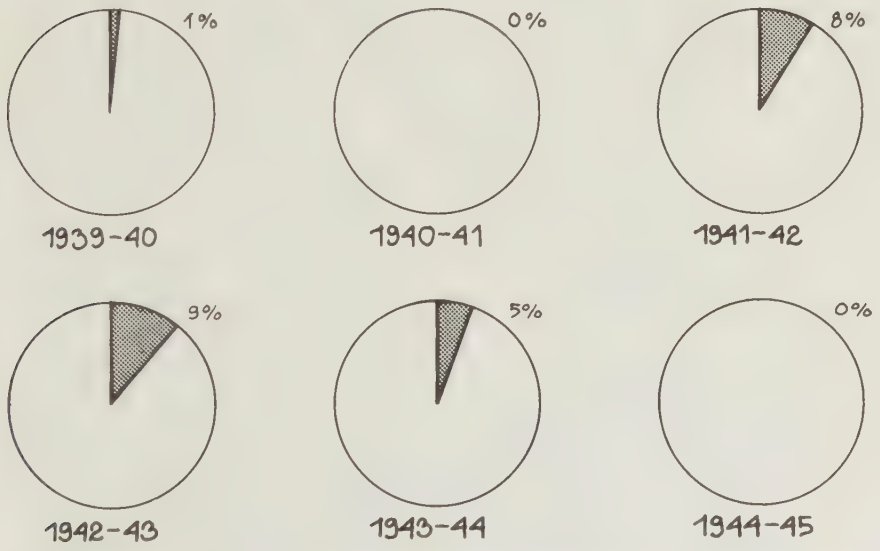


Fig 13 Referenser till Norge under kriget. Exempel: Under perioden 1942-1943 kunde 9 % av de registrerade krigsreferenserna till Norge.

Trots ovan antydda allmänna återhållsamhet i opinionsyttringarna förekom det även andra, där mer öppen kritik mot Tyskland framkom.

Torgny Segerstedt framförde i GHT skarp kritik mot Tyskland, och mot den svenska eftergiftspolitiken. Sverige anklagades för feghet och undfallenhet genom att inte sluta upp vid Norges sida. Sveriges politik fördömdes som stridande mot den svenska neutraliteten. Segerstedt varnade också för de sprickor, som kunde uppstå i intressegemenskapen med de de demokratiska västmakterna.

Ture Nerman i Trots Allt! fördömde lika kraftigt som Segerstedt regeringens handlande. Norge ansågs vara moraliskt överlägset Sverige och norrmännen betecknades som hjältar. Tongångarna i Trots Allt! kunde påminna om dem, som förekommit i Finlandsdebatten under vinterkriget (Landgren, sid 91-95). Ett flertal artiklar censurerades dock bort, innan de kom ut i tryck. Den information, som nådde svenskarna via GHT och Trots Allt! omfattade bl a exempel på motståndet i Norge och rapporter om fysisika och psykiska lidanden, som den tyska ockupationsmakten utsatte landets medborgare för. På våren 1942 publicerades uppgifter om tortyr i norska fängelser (Drangel, sid 109).

Händelserna föranledde svenska konstnärer att deklarera sin sympati för och solidaritet med sina norska konstnärskamrater. Man utformade en resolution av följande lydelse:

> "Underrättelser om norska konstnärers offer i kampen för det norska och därmed även det nordiska rättssamhällets bevarande uppfordra svenska konstnärer att uttrycka sin djupa sympati för de norska kamraterna och sin oföränderliga samhörighet med dem" (KRO:s medlemsblad 1942:2).

Resulutionen åtföljdes av följande redaktionella rader:

> "Sveriges konstnärer uttrycka sin medkänsla med de offer, deras norska kamrater måste bringa och sin sympati för den kamp, de föra. Därmed ge de tillkänna, att de förstå sin skyldighet mot det kultursamhälle, i vilket de ha lyckan att ännu leva. Konstnären har en särställning i detta samhälle. Hans liv har många vanskligheter men hans arbete räknas till de på ett särskilt sätt kulturskapande. Den ställningen förpliktar. Framförallt utesluter den i våra dagar helt attityden 'det angår mig inte'. Konstens livsbetingelse är friheten, begränsad endast av i frihet antagna lagar. Vid hotet mot frihetens samhälle måste konstnärerna vara bland de främsta på detta samhälles skansar. Bland landsförrädarna höra de icke hemma, icke bland de teckenförbidande neutrerna, icke heller bland anpasslingarna eller bland dem, som räkna på en plats som narr i blivande makthavares följe. Konstnärernas plats måste vara bland frihetens män." (KRO:s medlemsblad 1942 :2).

Samhörigheten och gemenskapen med Norge kom även till uttryck i ett flertal olika skrifter: reportageböcker, broschyrer, pamfletter och diktantologier. Här kan nämnas *Norge kämpar* (1941), *Norge broderland* (1942), *Norge under järnhäl* (1942), *Nordens stämma* (1940), *Sveriges stämma* och *En broder i nöd* (1942).

Skrifterna innehöll kommentarer till den dagspolitiska situationen. Det norska folkets oböjliga motståndsvilja framhävdes, likaså nationalkaraktären. Man erinrade om vikingatid och sagohjältars bragder (Landgren, sid 96-99).

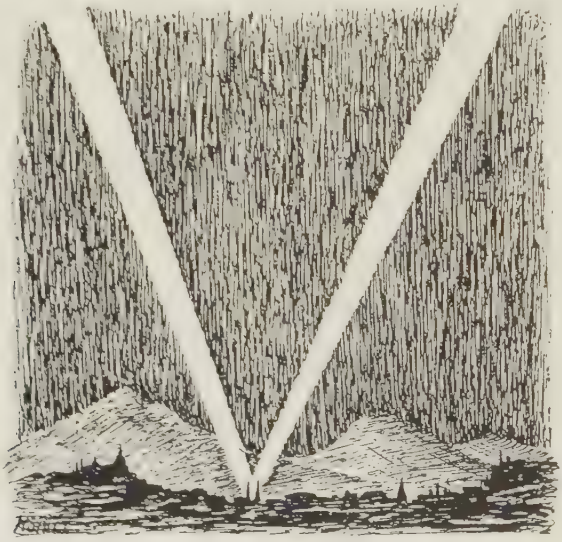
I broschyren *En broder i nöd - Till Norges kämpande folk av svenska författare och konstnärer* medverkade ett trettiotal konstnärer med diktillustrationer. Här kan nämnas Siri Derkert, som tecknade ett flyende barn till en dikt av Ture Nerman och Albin Amelin som illustrerade Ludvig Nordströms dikt "Revolutionsvår"

35. Albin Amelin: Illustration i En broder i nöd... 1942. Foto Kungl bibl.

- med ett brinnande hus, en soldat, döda människor och krigsfordon. Infällt i ett V-tecken - symbol för de allierade - flammade ett valborgsmässobål, bredvid vilket en flagga vajade,med orden frihet - jämlikhet - broderskap. Stellan Mörner illustrerade Marika Stjernstedts dikt "Tecknet" med ett V-format strålkastarljus, som lyser upp en mörk himmel. Stjernstedts dikt var den enda, som uttryckte ett politiskt ställningstagnade - för de allierade (Landgren, sid 98) (89).

Ett flertal illustrationer utgjordes av lyriska tolkningar av det norska fjordlandskapet (Bo Beskow) och segerrika vikingaflottor (Yngve Berg och Sven Erixson).

Inom skönlitteraturen tillhörde Eyvind Johnson dem, som kraftigt engagerade sig för Norges sak. I trilogin *Krilon* uttryckte han sitt engagemang för Norge och sin kritik av den svenska regeringens anpassningspolitik (Landgren, sid 101) (90).



36. Stellan Mörner: Illustration i En broder i nöd... 1942. Foto Kungl bibl.

Referenser till Norge under kriget

Första krigsårens referenser till Norge hänför sig till de tre målare, som ställde ut på Konstakademien i april 1940 - Sören Onsager, Kristen Holbö och (Anders) A C Svarstad - samtidigt som tyskarna invaderade Norge.

Näsström framhöll, att de tre norska konstnärerna hade något av värde att säga om norskt väsen och att de var "särskilt välkomna till oss just nu, då vi riktigt längta efter att få krama om allt vad norskt är" (ST 12/4 1940).

Då Sören Onsager - som ju var en av de tre utställarna - 1942 blev chef för Nasjonalgalleriet och med en av sina huvuduppgifter att rensa ut all "dekadent, kommunistisk och franskpåverkad konst" (KRO:s medlemsblad 1942:2) från museet, kan det ha sitt intresse att med facit i hand taga del av en recension av Näsström (91).

"Om Holbö är urnorsk så det ekar i Jotunheimen, tillhör den tio år yngre Sören Onsager en krets av konstnärer, som i seklets början starkt inspirerades av den franska impressionismen /.../ Onsager har livet igenom förblivit trogen sin ungdomsförälskelse i de delikata franska tonerna, den mjuka, smekande penseltekniken, det sensuella behaget. Han behärskar den kvinnliga akten med ett raffinemang som knappast någon annan norsk målare, och utställningen ger några utsökta prov på hans naketmåleri, bl.a. den berömda 'Unge piker', som tillhör Nasjonalgalleriet i Oslo, och den färgskimrande 'Sovende piker' i vars kolorit både Renoir och Carsten återklingar /.../ Den norska hösten och vintern ha också tolkats med förfinad kolorit av denne målare, som rent artistiskt sett drar till sig det starkaste intresset av de tre." (ST 12/4 1940).

Berg i DN berörde också de yttre händelserna:

"(att) norsk konst berör oss på ett särskilt sätt just nu är ofrånkomligt".

Hans omdöme om Sören Onsager sammanföll i stort sett med Näsströms och han fann i Onsager en stor kolorist, en förfinad sensualist "med rik, fyllig färg, charmfullt, ledigt, luckert behandlad" (DN 18/4 1940).

Man kan se hur de yttre händelserna avspeglade sig i bedömningen av konstverken, liksom de gjorde vid bedömningen av den finska konsten. Situationen i Norge i april 1940 kan ha föranlett kritikerna att understryka sin uppskattning av norsk konst. Berg hade i sin recension också framhållit att "känslan spelar en stor roll både vid skapandet och uppfattandet av konst".

Referenserna under de kommande krigsåren inskränkte sig till omnämnandet av insamlingar till förmån för Norge. På samma sätt som under finska vinterkriget arrangerades utställningar, där entréavgifterna tillföll Norge. Referenserna var dock i regel korta notiser som "entréavgiften går till..." (92).

Som ett exempel på referensernas innehåll vill jag nämna en recension av Hoppe av den utställning, som galleriet Samlaren arrangerade under våren 1943 och som uppfattades som "ett led i propagandan":

"Som ett led i propagandan för Norge har man rätt att betrakta den lilla utställningen av norskt måleri och grafik, som med god smak och kritisk blick ordnats av Konstaktiebolaget Samlaren, Birger Jarlsgatan 1. Lokalerna äro visserligen i minsta laget, men utrymmet är utnyttjat så gott man kan begära. Här finns ett par mindre dukar av äldre norska målare som Eckersberg Tidemand och Fearnley och goda representanter för det nyare måleriet, både Werenskiold, Gerhard Munthe, Christian Krohg, Munch, Svarstad, Thorvald Erichsen, Henrik Sörensen, Per Krohg och Alf Rolfsen. Samt dessutom som sagt grafik. Man lägger särskilt märke till Munchs oljemålning Fröknarna Juel. Sörensens utomordentligt sensibla och fina porträtt av hustrun och Rolfsens kartong En ung kvinna, troligen ett förarbete tiill hans monumentalmålning i Oslo krematorium. Trots sitt ringa omfång är utställningen väl

värd ett besök, och den tjänar ju dessutom en god sak, då behållningen går till de norska barnen." (SocDem 20/5 1943).

De på sagda utställning utställda verken var inlånade från privatsamlingar och formade sig till en liten exposé över de stora "nationella" konstnärerna från 1800-talet och fram till de yngsta (93).

Sammanfattning

Man kan konstatera, att det förekommer endast få referenser till Norge i recensionsmaterialet. Det fanns dock en varm känsla för Norge, även om den inte återspeglas i det av mig undersökta materialet (se t ex konstnärernas resolution, sid 150).

Den inskränkning av min undersökning till Stockholm, som jag gjort, har självklart medfört, att det, som skedde utanför huvudstaden, lämnats åt sidan (94). Konstnären Kalle Hedberg, verksam i Göteborg, producerade en rad målningar med motiv från - Norge flyende människor och bombade städer.

Näsström rappoterade i ST från en utställning, som hölls i Göteborg i mars 1945. Den vittnar om, att det fanns ett engagemang hos såväl konstnären som kritikern, vilken i målningarna såg ett "monument över den nazistiska terrorn". Som opinionsyttring var den dock något senkommen. I mars 1945 var freden nära förestående.

> "Därnäst tillkommer under 1940 'Avresan', en scen från flyktingars färder från Nordnorge in i svenska lappmarken. Sju kvinnor och en man har samlats vid stranden av en fjällsjö, de är alla sedda från ryggen, men trots att man inte får känning med deras ansikten, upplever man starkt och spontant smärtan och bitterheten i deras flykt. Denna målning formar sig till ett monument över den nazistiska terrorn i Nordskandinavien, givet med granithård plastisk kraft och med flammande lokalfärger i gestalternas dräkter och i bakgrundens gröna fjällsjö och blåa fjällhorisont. Den tredje i serien målades förra året och framställer en grupp människor på vandring genom en bombad och brinnande stad. 'Utan skuld' har Hedberg själv velat kalla denna skildring av luftkrigets värnlösa offer, vilkas drag renats och sublimerats av lidandet. Man vill innerligt gärna hoppas, att han skall få tillfälle att fullfölja denna svit av monumentalmålningar, som inför eftervärlden skall bära vittne om hur en svensk konstnär i vår tid mitt i allt det eskapistiska idyllmåleriet - känt sin delaktighet i mänsklighetens lidande och låtit denna känsla spränga fram i hög och helig förkunnelse." (ST 31/3 1945).

ATTITYDEN TILL DANMARK UNDER KRIGET

Inledning

I Danmark, där man inte gjort väpnat motstånd som i Norge och där den lagliga regeringen och kungen stannat kvar, förekom ett relativt lugn och ett visst mått av självbestämmanderätt. Det nazistiska partiet i Danmark kunde hållas nere.

Sommaren 1941 skärptes emellertid motsättningarna och 1943 skedde en vändpunkt i den politiska utvecklingen. Motståndsrörelsen hade då vuxit sig stark och det stora flertalet accepterade inte längre danska eftergifter i fråga om tyska krav. Ett tecken på oron var en serie strejker och andra oroligheter i danska städer under sommaren och hösten 1943. Regering och riksdag upphörde att fungera och författningen sattes ur spel. 1943 gjordes en direkt framställning till Sverige från dansk sida om militärt bistånd. Motsättningarna inom de olika danska partierna hade ökat. Motståndståndsrörelsen stod stark och man befarade, att kaos skulle uppstå i landet, när den tyska ockupationen upphörde. Sverige, som inte längre var så beroende av Tyskland, kunde hjälpa Danmark, dels med utbildning av danska styrkor i Sverige, dels med krigsmateriel (Torell, sid 318f).

Den politiska utvecklingen avspeglades i den svenska antinazistiska propagandan. Det var emellertid först när motsättningarna mellan den danska regeringen och Tyskland blev uppenbara, som nyhetsförmedlingen från Danmark ökade i svensk press. Från 1943 publicerade Trots Allt! nyheter från Danmark kontinuerligt (Drangel, sid 108).

Referenser till Danmark under kriget

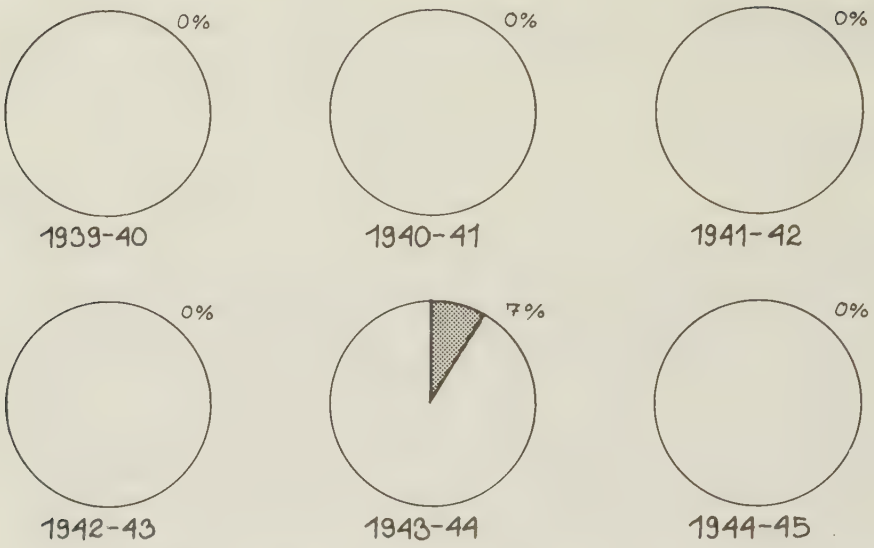


Fig 14 Referenser till Danmark under kriget. Exempel: Under perioden 1943-1944 kunde 7 % av de registrerade krigsreferenserna hänföras till Danmark.

De referenser som förekommer i recensionsmaterialet hänför sig till 1943-1944.

I maj 1943 förekom på Svensk-Franska Konstgalleriet en utställning, betitlad "Modernt danskt måleri". I en recension härav i SvD yttrade Johansson bl a:

> "Världens vackraste flagga, som Carl Laurin brukade säga, lyste så friskt och festligt röd mellan Arsenalsgatans gråa hus och Kungsträdgårdens späda grönska i det skira fondperspektivet" (SvD 28/5 1943).

Beskrivningen av den danska flaggan är gjord med en inlevelse, som om han haft en impressionistisk målning framför ögonen.

I recensionen heter det vidare:

> "Starkt har vi inte minst under dessa senaste år då vi, inte som förr i världen kunnat fara till Köpenhamn och gå på Grönningen och Den Frie, känt behovet av att inte tappa kontakten med den konst som i dag skapas i Danmark. Det behövs inte långa avbrott för att det skall uppstå en lakun. I någon mån har vi kunnat fylla den genom de nordiska konstutställningarna som under de senaste åren ägt rum i Göteborg och av vilka det lär komma en även i sommar" (SvD 28/5 1943) (95).

Under hösten 1943 hölls i Nationalmuseum "Svenska konstnärers, konsthantverkares och författares försäljningsutställning till förmån för danska flyktingar". Konstnärer skänkte sina verk. "De svenska konstnärerna har, trots att de på se-

37. Otte Sköld: Affisch till utställning för danska flyktingar i Nationalmuseum 1943. Foto Nationalmuseum.

nare tid blivit hårt anlitade för liknande ändamål skänkt mycket och skänkt bra saker", skrev Berg (DN 11/11 1943) (96).

Flyktingströmmen till Sverige ökade under krigets sista år. Från Danmark kom hösten 1943 11 000 danskar, huvudsakligen judar (SvD:s årsbok 1944, sid 92). Till de danska konstnärer som lyckades ta sig till Sverige hörde Egon Möller-Nielsen, Wilhelm Bjerke-Pedersen och Wilhelm Freddie. Man kan i flera av deras verk finna inslag av krig. Egon Möller-Nielsens monumentalskulptur "Våldet" visades 1944 på de landsflyktigas utställning på Nybrokajen (se sid 179) och Wilhelm Freddie uttryckte sin starka kritik av Tyskland i ett antal surrealistiska målningar, som ställdes ut på Galerie S:t Lucas i januari 1945.

> "Trots att flera av hans målningar behandlar ting som sabotage, invasion och östfrontskrig är de politiskt ofarliga. Frånsett en hakkorsstämplad bakdel skulle inte ens Gestapos finaste spårhundar ha något att anmärka på detta måleri. Först när Freddie låter den traditionella surrealistrekvisitan vila på hyllan, när han slutar att offra åt vitsighet och bluff - då, men först då, kommer hans bomber att explodera, inte ligga som oskadliga blindgångare" (Gustaf von Platen i Expressen 17/1 1945).

Sammanfattning

Som framgår ovan var referenserna till Danmark och den danska konsten få, närmast obefintliga under kriget. Konstnären Hugo Gehlin, konstanmälare i *Konstvärlden*, tecknade 1943 en optimistisk bild av Köpenhamns konstliv, men den bilden torde knappast vara ett adekvat uttryck för stämningarna inom Danmark:

> "Konsten frodas och blommar i kapp med våren i Köpenhamn, trots de bistra och hårda tiderna, som man kunde tro skulle lamslå det kulturella livet i Danmark. I stället märker man en större intensitet och mera optimism nu än de närmast föregående åren. Konsten avspeglar alltid tidsandan och det huvudintryck man tar med sig efter att en veckas tid ha penetrerat utställningarna och umgåtts med danska konstnärer kan kort och gott uttryckas med det gamla slagordet: Det är hopp om livet." (*Konstvärlden* 1943:8).

Det var då, som det politiska läget trappades upp och det var då som tusentals människor tvingades lämna landet.

När Wilhelm Freddie ställde ut sina indignationsbilder i januari 1945 var kriget nästan över (97).

REFERENSER TILL ISOLERINGEN FRÅN UTLANDETS KONSTLIV

> /Mässhallen/ "invigs med en utställning av en sort som är ganska ovanlig och överraskande i det stadium av isolering vi nu befinner oss" (Berg i DN 27/2 1941 - om en utställning av Endre Nemes)

> "isoleringen utåt har lett till så lyckliga möten som det mellan Hugo Zuhr och den norrländska fjällterrängen," (Nässtrom i ST 16/11 1940).

De citerade styckena är exempel på referenser, där isoleringen från utlandets konstliv noterats. I det första konstateras endast, att Sverige är isolerat. Det andra innehåller dessutom en värdering. Isoleringen har lett till ett "lyckligt" möte mellan konstnär och svensk natur. Mina registreringar har visat, att anknytningar i recensionerna till isoleringen från utlandets konstliv knappast förekom under den första tiden efter krigsutbrottet men ökade ju längre kriget fortgick. Detta framstår som helt naturligt, då isoleringen efter hand blev alltmer kännbar.

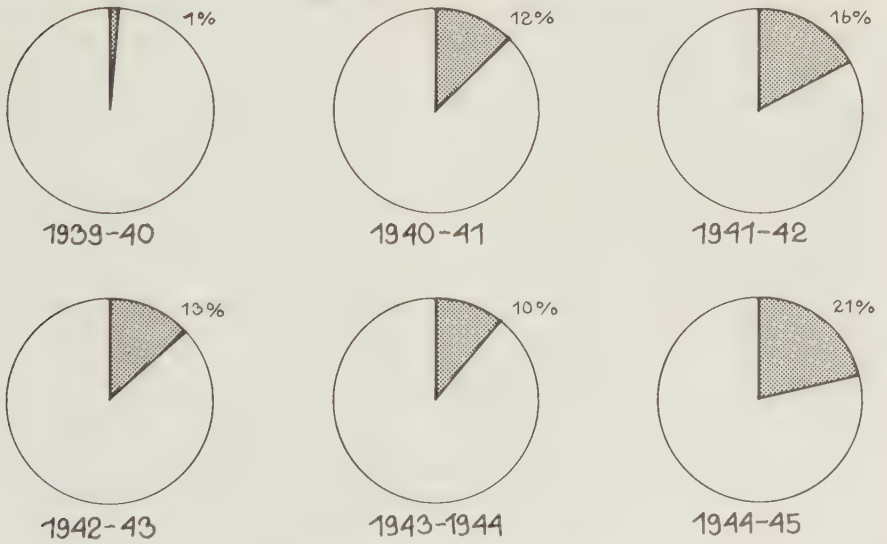


Fig 15 Referenser till isoleringen från utlandets konstliv. Exempel: Under perioden 1943-1944 kunde 10 % av de registrerade krigsreferenserna hänföras till isoleringen.

Den isolering, som Sverige befann sig i, uppfattades som kvävande från och med våren 1940. Engelsmännen drog sig tillbaka från södra delen av Norge i början av maj och det stora anfallet mot väster inleddes. I Sverige trodde man att kriget då funnit sin skådeplats och man hoppades kunna hålla sig utanför. Efter

Frankrikes fall den 22 juni 1940 och tyskarnas stora framgångar såg man emellertid med större oro på läget (Nybom, sid 130-131).

De kulturella förbindelserna med utlandet avtog. Recensenterna uppehöll sig vid, vad den minskade kontakten med utlandet innebar för konstnärerna, i fråga om motiv, färg och form (98). Berg jämförde med isoleringens inverkan under första världskriget. Då hade man ansett, att konstnärerna, på grund av isoleringen kunnat tillkämpa sig en viss originalitet. Berg menade dock, att "Sådana invändningar har varje ny generation som kommit hem med intryck från Frankrike fått möta, och de bör nog inte tas för mycket på allvar" (DN 15/5 1941).

Näsström ansåg, att isoleringen hade haft en positiv inverkan på konstnären Hugo Zuhr (se ovan).

Isaac Grünewalds utställning på Konstakademien våren 1942 visade, enligt Johansson, att Grünewald i sin konst inte påverkats negativt av avspärrningen. Hans Saltjöbadsmålningar präglades av renhet och friskhet:

> "Man skulle tycka, att en målare med Grünewalds reslust och aptit på nya miljöer skulle ha lidit av den nuvarande avsprärrningen och med kärlek till Södern frusit inne i den nordiska vintern. Säkerligen har han lidit, som alla vi andra, men infrusen verkar han minst av allt i sitt nya måleri"..."Hans saltsjöbadskur har framför allt badat hans ögon friska och fått hans palett att blomma renare än på länge." (SvD 12/4 1942).

38. Isaac Grünewald i sin ateljé hösten 1944. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

De flesta referenserna präglades emellertid av den åsikten, att avsprärrningen hade haft en negativ inverkan på konstnärernas utveckling och produktion.

I samband med att Nationalmuseum 1941 arrangerade utställningen "Frankrike genom konstnärsögon" utvecklade Nässtrom i en recension sin syn på kulturen - och därmed självklart inbegripet konstens behov av internationellt utbyte och kontakt:

> "Men dessutom ger den /utställningen/ oss - mitt i en tid av förödande våld och nationalhat - en nyttig tankeställare om de kulturella värden, som nu tills vidare satts ur funktion men som ständigt på nytt spira upp ur de olika rasernas och nationernas specifika jordmån. Efter alla förnumstiga och hårda domar över franskt väsen, som fällts det senaste krigsåret, är det hugnesamt att bli erinrad om hur fransk kultur redan några år efter tidigare epokers nederlag på det militära och politiska fältet rustat sig till nya andliga segrar, inte minst på det konstnärliga området. 'Ars longa, vita brevis - när nuets hatiska buller tystnat, ska konstverken tala om byggande ande och skapande mänsklighet även i vår tid."

och vidare:

> /Utställningen/ "låter en varm fläkt av fritt, internationellt umgänge svepa kring tinnningarna i denna isoleringens frostbitna och tjälbundna vår." (ST 18/5 1941).

I första hand saknades den franska konstens livgivande impulser. När Svensk-Franska Konstgalleriet presenterade reproduktioner av Bonnard och Matisse 1943, upplevdes de, trots dålig kvalitet, som mycket efterlängtade exempel på, vad som i konsthänseende skapades i Frankrike under kriget (99).

Referenserna från krigets andra hälft innefattar uttalanden, som vittnar om isoleringens "Förkrympande och utarmande återverkan på konsten" (Nässtrom i ST 4/2 1945). Recensenterna uttryckte förhoppningar om, att konstnärerna, trots allt, skulle kunna företa utlandsresor, som positivt skulle påverka deras konstnärsskap (se t ex DN 25/2 1943) (100).

Utländska konstnärer i Stockholm

Stockholm erhöll viss kontakt med konst från kontinenten genom de konstnärer, vilka kom till Sverige som flyktingar. Denna konst rönte inte särskilt stor uppmärksamhet. Endre Nemes och Peter Weiss, som bägge kom till Sverige i krigets början, hade separatutställningar 1941. Kommentarerna var korta. Gustaf Nässtrom ansåg Peter Weiss vara en "mycket fingerfärdig herre som bygger upp rika figurkompositioner mot Patinir-gröna fonder och fyller dem med finpenslade detaljer i en anda av saklighet...". Hans konst var "mycket underhållande och omständligt berättande /.../ men hela hans uppfattning verkar underligt avlägsen och främmande på svensk publik" (ST 16/3 1941). Palmgren visade ett

visst intresse och fann Weiss' teckningar och akvareller "inte alldeles utan en impressionistisk charm" (AB 26/3 1941). Johansson ansåg Endre Nemes vara en "habil virtuos" (SvD 5/3 1941) men Nässtrom förstod "inte ett dyft" (ST 16/3 1941). Hoppe, däremot, sökte sätta in Nemes' konst i det speciella tidsförhållandet och såg målningarna som ett övertygande uttryck för vad den unga konstnärsgenerationen i det "våldförda" Tjeckoslovakien sökte kämpa sig till i sin strävan efter andlig självständighet (SocDem 12/3 1941).

Själva kände de utländska konstnärerna sig isolerade inom svenskt konstliv, särskilt under de första krigsåren. Endre Nemes, som kom till Stockholm 1940, har i en intervju berättat om sina svårigheter och hur han 1941 anmodades att inte arrangera en utställning (101).

För att bereda de landsflyktiga konstnärerna möjlighet att anordna utställningar i Stockholm uppfördes 1944 en tillfällig utställningslokal på Nybrokajen med ekonomisk hjälp av det privata näringslivet. Initiativet till verksamheten hade kommit från alla de skandinaviska länderna. De landsflyktiga konstnärerna, oavsett nationalitet, skulle få tillfälle att ställa ut sina verk, få dem bedömda, kritiserade och sålda. På så sätt skulle de kunna lägga en grund till en fortsatt konstnärlig verksamhet och få fördjupade förbindelser med de svenska konstnärerna (ur katalogförordet till den första utställningen). Prins Eugen stod som beskyddare för verksamheten.

Initiativet möttes av vänliga men avmätta recensioner. Viss negativ kritik förekom också. Hoppe och Nässtrom underströk dock att man borde vara gästfri och generös mot utställarna. Hoppe framhöll att tillskottet av utländsk konst kunde betyda "en sund syrsättning av vårt intellektuella blod" (SocDem 26/1 1944). Han påpekade också att de svenska konstnärerna knappast behövde vara rädda för konkurrens:

> "Något för våra inhemska konstnärer farligt intrång ur ekonomisk synpunkt kommer utställningen säkert inte att göra, och med den nuvarande högkonjunkturen skulle även en oförmodat stor framgång för flyktingarna ändå inte betyda något att allvarligt räkna med. Man bör därför önska dessa övervägande unga konstnärer all den framgång de kunna få" (SocDem 26/1 1944).

Någon ekonomisk framgång blev initiativet inte. Ett fåtal verk såldes (102). KRO, som i sina medlemsblad ofta tog upp frågor som gällde utställningsverksamhet i Stockholm, berörde inte dessa utställningar på Nybrokajen med ett ord (KRO:s medlemsblad 1944).

Många av de utställande konstnärerna lämnade Sverige efter kriget. Några stannade kvar. Egon Möller-Nielsen, Endre Nemes och Peter Weiss tillhörde dem, som kom att lämna bestående bidrag till det svenska kulturlivet efter kriget.

Den något avmätta inställningen, som skymtar i recensionsmaterialet, torde återspegla Sveriges förhållande till flyktingarna och även spegla den officiella svenska flyktingpolitiken.

När utlänningslagen från 1927 reviderades 1937, tog man hänsyn till de förändrade förhållanden, som det politiska läget förorsakat, medkänsla med de drabbade flyktinggrupperna, ansvar i kampen mot nazismen, farhågor för den

svenska arbetsmarkanden, rädsla för ökad antisemitism och för uppblandning av den svenska språkstammen.

För att kontrollera invandringen infördes i slutet av 1930-talet viseringstvång för medborgare i de central-europeiska stater, från vilka de flesta flyktingarna kom. Viseringstvånget kom att bli ett centralt styrmedel av invandringen.

Vid krigsutbrottet 1939 infördes allmänt viseringstvång (utom för medborgare i de skandinaviska länderna).

Den av försiktighet präglade flyktingpolitiken färändrades något efter hand. Från 1943 och fram till krigsslutet ökade de svenska insatserna för hjälp till de nödlidande i Europa avsevärt (Lindberg, 286-293).

KRIGSMOTIV I KONSTEN UNDER ANDRA VÄRLDSKRIGET

Inledning

I de föregående avsnitten har i första hand studerats recensenternas förhållningssätt till tidshändelserna och deras syn på konst under kriget. I detta avsnitt, som behandlar utställda konstverk med motiv från kriget, är utgångspunkten i viss mån en annan. Det är fortfarande fråga om en attitydundersökning, dvs en redogörelse för, hur recensenterna uppfattade krigsmotiv i konsten, men jag söker i vissa fall även fånga konstnärernas intentioner. Som i de tidigare avsnitten kompletteras referenserna med uppgifter från tidskriftsartiklar, katalogförord och monografier över enskilda konstnärer.

Innebörden av termen krigsmotiv skall här än en gång förtydligas. Med krigsmotiv i denna avhandling menas bildkonst, som utställts i Stockholm på museer och gallerier och där i någon form, anknytning till kriget ingått i motivet. Detta motiv kan ha utgjort krigsskådeplatser, bombningar, motiv från den svenska militära beredskapen, flyktingmotiv mm. I krigsmotiv ingår såväl reportagebetonade bilder som mer symboliska konstverk med anknytning till kriget eller dess följder (103).

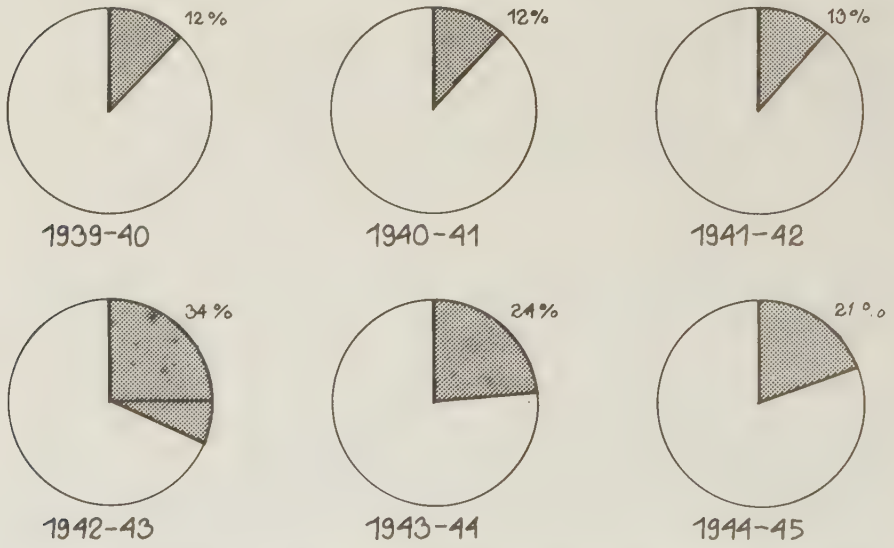


Fig 16 Referenser till krigsmotiv i krigsårens konst. Exempel: Under perioden 1944-1945 kunde 21 % av de registrerade krigsreferenserna hänföras till krigsmotiv i den utställda konsten.

Referenser till krigsmotiv i krigsårens konst

Referenser till krigsmotiv under det första krigsåret finner man i samband med Carl Kylbergs utställning i april 1940, Åsa Wallerts utställning i maj 1940 samt samlingsutställningen med samtida svensk konst på Nationalmuseum i maj 1940 (se tidigare, sid 85 f).

Carl Kylberg

39. Carl Kylberg: "Och människornas väg blev arbete trots att den eviga sådden fanns". En av de fem målningar, som ingår i bildsviten "Frid på jorden" 1939-1940. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

> "Ingen människa kan hålla ut med kriget i alla tider som mål för mänskligheten. Det måste bli en ändring. Men skall det bli en ändring, måste konstnärerna gå i spetsen. Med konstnärer menar jag då religionsstiftare, filosofer, poeter - överhuvudtaget alla som måste ha en konstnärlig form..." (Carl Kylberg - återgivet av Knyphausen sid 137).

Som en direkt protest mot andra världskriget började Carl Kylberg, den andra september 1939 måla en stor bildsvit bestående av fem målningar med samlingstiteln "Frid på jorden". Bildsviten präglades av pessimism inför världsläget, men inbegrep även en tro på, att religionen skulle kunna frälsa människorna, låt vara först, när mänskligheten stod vid undergångens gräns. Sviten visades på Kylbergs separatutställning hos Svensk-Franska Konstgalleriet i april 1940. Utställningstiden var olyckligt vald, ansåg konstnären. Besökarna uteblev. Utställningen drunknade i "stormvågen från de politiska händelserna i Danmark och Norge" (om det politiska läget våren 1940, se sid 193) (104).
Kylbergs ifrågavarande bildsvit kom på utställningen att stå i stark kontrast till hans övriga utställda konstverk, nämligen ett antal ljusa sommarbilder, vilka, som Näsström skrev, utgjorde "ett lättare ackompanjemang":

> "Många av dem äro omedelbara naturstudier och skisser, flyktiga färgnotiser, i vilka han med några penseldrag suggererat fram stämningen av stilla, vegetativ sommarfrid" (ST 6/4 1940).

Näsström betonade också "att det var en bragd att vintern 1939-1940 kunna kämpa sig igenom alla de förlamande slag som drabbat oss och nå fram till ett obetingat jasägande till den Gud som är Fridsfursten":

> "Och konstnärligt sett måste det sägas vara ett storverk som skapats i denna femsatsiga färgsymfoni, även om inte alla satserna väga lika tungt. I skildringen av den döende soldaten t.ex. har Kylberg svept framställningen i ett sotigt dunkel, som gör det omöjligt för en åskådare att fatta innebörden, om han inte har tillgång till en 'bruksanvisning', och även i de klärobskyr-glödande bilderna av människornas längtan efter ljuset och av den frestande Satan måste man ha en ledtråd för att kunna orientera sig i det innehållsliga. Desto mera lättillgänglig är den stora mitttavlan, där Kylberg givit en genial syntes av sin religiösa åskådning och skapat en målning, som förefaller mig att stå i världsklass. Denna underbart färgjublande sammansyn av mänskligt liv och gudomlig nåd har en rymd och en renhet, ett ljus och en hymnisk mäktighet, som kommer allt vårt kyrkliga måleri att verka torftigt och profant." (ST 6/4 1940).

Verket "skälver av en plågad mänsklighets nöd, ångest och hopp", skrev Johansson (SvD 6/4 1940).

Berg var mer dämpad men framhöll, att "Verket är otvivelaktigt framsprunget ur religiös känsla" och påpekade att Kylberg hörde till de få människor som tagit upp tidens problem till behandling. Han tyckte dock att "förkunnelsen var mys-

tiskt dunkel och grumlig" (DN 11/4 1940). Även Nässtrom hade varit skeptisk till Kylbergs förmåga att nå betraktaren. Man behövde en "bruksanvisning" för att kunna "orientera sig i det innehållsliga" (ST 6/11 1940) (105).

Det har sagts om vissa av Halmstadgruppens målningar, att de kunna tolkas som inspirerade av tidens ondska (se sid 182) Detsamma kan sägas om vissa målningar av Kylberg. När verk som "Uppbrottet" från 1937 och "Människor på väg" från 1936 visades på Kylbergs utställning 1946 i Liljevalchs konsthall framstod de som symboler inte endast för Kylbergs personliga upplevelser utan även som tecken på engagemang i tidens händelser (Knyphausen sid 144-147). (106).

Medkänsla med krigets offer

Åsa Wallert debuterade på Modern Konst i Hemmiljö i maj 1940 och dokumenterade i sina verk sin avsky inför kriget (107). Hotfulla stämningar över slagfält, stupade och sårade soldater, massgravar och flyende människor fyllde målningarna. Utställningen väckte emellertid mycket liten uppmärksamhet och Berg, som anmälde den, fann att hennes krigsskildringar hade något teatraliskt över sig, beroende på att det inte var några verklighetsupplevelser som låg bakom motivvalen (DN 25/4 1940).

Inför hennes följande utställning, som hölls 1943 och som också i mycket präglades av motiv med krigsanknytning, kommenterades hennes bilder något utförligare. I utställningens osignerade katalogförord betonades att konstnärinnan skiljde sig från övriga svenska konstnärer "som enbart syssla med subjektiva estetiska problem och vända sig bort från de ömtåliga känsloproblem, som anknyta till kriget" (citat ur katalogens förord; återgavs i Hoppes recension i SocDem 12/5 1943).

Hoppe fann henne äga en "romantiskt färgad fantasi" och vara djupt engagerad i sina motiv. Han trodde att hon skulle kunna "utvecklas till något aktningsvärt, det tror man inför hennes med alla brister mycket löftesrika utställning" (SocDem 12/5 1943).

Inför hennes "våldsamt uppjagade krigsfantasier" skrev Johansson:

> "ambitionen att bryta den oberörda idyllstämning, som kännetecknar mycket av ungt svenskt måleri, och att gestalta tidens drama är både anmärkningsvärd och lovvärd.
>
> /.../
>
> Synd bara, att förmågan inte räckt lika långt som viljan. Formen är i de tätt sammanpackade kompositionerna ofta oklar, men framför allt är koloriten med sina blåfrusna och brunsmetiga toner besvärande. Även själva känsloläget är i de stora symboliska bildfantasierna stundum väl melodramatiskt. Bäst har konstnärinnan, vars starkt romantiskt inriktade begåvning tydligen ännu söker sin uttrycksform, lyckats i några mindre, mera realistiskt uppfattade bilder, som den starkt laddade skissen 'Uppbrott'." (SvD 20/5 1943).

40. Åsa Wallert: "Åter och åter korsfäst", oljemålning 1941. Foto Nationalmuseum.

Siri Rathsman visade i december 1943 på Svensk-Franska Konstgalleriet, en rad verk med motiv från krig. Kritiken var emellertid sval inför dessa. Man bör dock här hålla i minnet, att hennes abstrakta formspråk innebar ett hinder för förståelsen.

Berg fann hennes måleri vara "en sval estetisk lek" snarare än engagerade målningar från kriget (DN 23/12 1943). Johansson ansåg, att det runt hennes "abstrakta färgkompositioner stod "en parfym av parisisk ateljéatmosfär" (SvD 23/1 1944).

Siri Rathsmans engagemang var dock stort. Hon levde långa tider i Frankrike och under krigsåren hade hon tillfälle att på nära håll studera den politiska utvecklingen.

År 1943 publicerade hon boken *Vichy förlorar spelet*, en skildring av stämningarna i Frankrike efter kapitulationen. Hon var tidvis korrespondent i GHT och rapporterade under kriget om fransk konst i *Konstrevy*.

Det surrealistiska och abstrakta bildspråket i hennes konstverk samt hennes förankring i kontinental konst gjorde, att hon betraktades som "ett stycke radikalare än vi andra" (ur förord av Otte Sköld i utst.kat. till Siri Rathsmans utställning på Svensk-Franska Konstgalleriet 1951).

41. Åsa Wallert: "Människosådden", oljemålning 1941. Foto Nationalmuseum.

Den militära beredskapen uttryckt i bild

> "Den utmärkte skärgårdsmålaren skildrar en klar höstdag, då några ungdomar plocka grenar och ris i förgrundens strandterräng, medan en skuta för fulla segel glider förbi i mellanplanet med namnet 'Svithiod, Sverige' krigsmålat längs relingen" (ST 16/11 1940, rec. av Harald Lindbergs måleri på Konstakademiens höstutställning. Målningen avbildades i tidningen).

En ny motivkrets dök upp - den svenska beredskapen. Den konstnär, som kom att dokumentera den svenska flottans beredskapsfartyg var, förutom Harald Lindberg, Einar Palme. I en rad målningar har han avbildat fartyg ur svensk beredskap - bärgningsångaren Belos, lasarettfartyget Prins Carl m fl.

Gotthard Johansson utnämnde Palme till "ett slags konstnärlig reporter /som/ följt flottans fartyg på deras vakt kring våra kuster." (SvD 27/5 1941).

Det var emellertid inte många målningar, som skildrade beredskapen. De utgjorde endast en bråkdel av all den konst, som ställdes ut under krigsåren. Ofta stämplades sådant måleri som "reportagemåleri" (108).

Berg skrev om Einar Palmes bildval:

"För en målare är det svårt att förstå varför det skall vara mer föraktligt att måla sardiner än t.ex. örlogsfartyg; allt beror väl på hur man målar dem, vad man får ut av dem. På det hela taget förefaller Einar Palmes synpunkter litet oppurtunistiska. Örlogsfartyg är emellertid just nu för honom ungefär vad segelfartyg är och alltid varit för Rickard Lindström" (DN 29/5 1941).

Nässtrom tyckte däremot, att motivkretsen i viss mån förnyat Palmes artistiska syn:

"Den här gången visar han det dels i en serie figurteckningar från kriget i norra Finland - men teckning är inte hans bästa teknik och i figurmodellering är han ganska otränad - dels i ett par dussin oljemålningar med motiv från kustflottans förläggningar ute i skärgården, och på det hållet har han gjort några lyckokast. Hans artistiska styrka består i att direkt inför motivet kasta ned en flyktig färgnotis, och han har fått många omedelbart återgivna koloristiska intryck bland jagare, vedettbåtar och andra pansargrå krigsfartyg, som avteckna sig mot fjärdarnas snöfält och mörk strandskog under en köldgnistrande himmel. Det är en helt ny motivkrets han därmed för in i vår konst, och den tycks ha i viss mån förnyat hans artistiska syn" (ST 21/5 1941) (109).

42. Einar Palme: Finsk soldat, teckning 1940. Foto i Göteborgsposten 26/4 1975.

43. Einar Palme: "Harry Martinson". teckning 1940. Martinson var en av de frivilliga som gick med i Frivilligkåren. Foto i Göteborgsposten 26/4 1975.

Det förekom även ett fåtal målningar med andra militära motiv än flottans fartyg.

Sigurd Möller målade "Flyglarm" och Georg Lagerstedt visade bilder av minöversållade hav (110). Dessa verk omnämndes i recensionerna endast kortfattat, oftast utan värdeomdömen och via recensionsmaterialet kan man i regel inte inhämta någon uppfattning om dessa målningar.

44. Greta Falk-Simon: U-båtar, oljemålning 1941. Foto Nationalmuseum.

Ett motivinslag, som även kom att användes i litteraturen, som symbol för svensk beredskap - var ett taggtrådsstängsel. I Hjalmar Gullbergs dikt "Spel på taggtråd" (1942) användes detta motiv som symbol för Sveriges försvarsvilja och motståndskraft (Landgren, sid 175).

Motivet återfinns i Axel Olsons måleri, som förekom på en utställning hos Gummesons i november 1942. Hoprullade härvor av taggtråd och trasiga hjälmar återgavs som en förgrund till västkustens långsträckta sandstränder. Motivet föranledde knappast några kommentarer från kritikerna.

Gotthard Johansson noterade dock följande:

> "Bilden av de trasiga stålhjälmarna, som bilda ett makabert stilleben tillsammans med en taggtrådshärva, behöver inte heller någon annan drömtolkning än den som ligger i titeln 'Epilog'" (SvD 19/11 1942).

När Sven Erixson använde samma motiv i en målning uppmärksammades detta av Nässtrom:

> "En sommardag vid havet med taggtrådsormar ringlande i sanden har han sett sin hustru och sin blomsterplockande dotter avteckna sig mot fasornas horisont med en lyhördhet för 'folkvisan om en nordisk vår', som man känner igen från Hjalmar Gullbergs 'Spel på taggtråd'" (ST 25/2 1945).

45. Affisch för Frivilliga Försvarets Dag 1943. Tecknare Anders Beckman. Foto Kungl. bibl.

46. Albin Amelin: "Stilleben med mausergevär", oljemålning 1942. Privat ägo. Foto Nationalmuseum.

Albin Amelin

Recensionerna i samband med de utställningar, där Albin Amelin medverkade, vittnar om det intresse, som hans målningar med motiv från det pågående kriget, rönte hos konstkritikerna.

Följande målningar skall här kommenteras: "Stilleben med mausergevär", "Stalingrad", "Sommaren 1943" och "Hemfärden".

"Stilleben med mausergevär" ställdes ut på Färg och Forms grupputställning våren 1942. Målningens motiv bestod av blommor i en vas, Marx' Das Kapital, ett mausergevär samt ett nummer av Social-Demokraten.

Berg frågade kritiskt om konstnärens avsikt var att förnya stillebenmåleriet och "göra det till vapen i den sociala och politiska striden" (DN 21/5 1942).

Zennström i Ny Dag såg i målningen ett verkningsfullt politiskt inlägg:

> "Till de två röda liljorna ansluter sig osökt den röda fanan i näven på den figur - en partisan? - som kliver fram ur den ryska bonad som bildar bakgrunden. På bordet ligger en bok, en bok som inte bara är ett par blåa pärmar som i målningen strax intill, utan en riktig bok. Karl Marx 'Das Kapital' står det tydligt målat. På den vilar ett annat vapen, ett mausergevär. Sammanställningen är riktig och verkningsfull (Ny Dag 12/6 1942).

47. Alvin Ameln: "Stalingrad" ("Partisankvinna"). Oljemålning 1942. Folkets Hus, Lidköping. Foto Nationalmuseum.

Målningen "Stalingrad", som visades på Färg och Forms höstuttällning i november 1942, mottogs av en välvillig kritik. "Stalingrad" återgav en rysk kvinna återgiven framför en brinnande by.

När målningen visades, var krigshändelserna koncentrerade kring striderna i Ryssland. Tyskarna hade den 8 maj 1942 inlett en offensiv mot Ryssland och i september samma år hade tyska trupper nått Stalingrad. De lyckades emellertid inte få definitivt fäste i staden utan trängdes så småningom tillbaka. I mars 1943 var det tyska nederlaget i Stalingrad-slaget slutgiltigt och en hel armékår kapitulerade.

Trots att det fanns en allmän antisovjetism i Sverige, var opinionen under hösten och vintern 1942 mer sovjetvänlig än tidigare vilket möjligen kan ha påverkat såväl Amelins motivval som kritikernas recensioner, i vilka det dock ej förekom några direkta kommentarer till tidsläget.

Berg fann målningen "mäktig i sin bredd" (DN 29/10 1942).

Gotthard Johansson såg i den ryska kvinnans gestalt "något som över den aktuella verklighten lyfter sig till en mänsklig symbol över kraften att uthärda" (SvD 27/10 1942).

48. Albin Amelin: "Sommaren 1943", oljemålning 1943, Göteborgs Konstmuseum. Foto Nationalmuseum.

Amelins förhållande till Ryssland har behandlats av Elisabeth Lidén i hennes monografi över honom (1975). I kapitlet *Albin Amelin och andra världskriget* redogör hon för Amelins utställning i Moskva 1937 och om det mottagande hans konst där erhållit. Han var själv i Moskva i samband med förberedelserna. Han betonade, att han inte var politiskt engagerad och att hans besök ägde rum uteslutande i hans egenskap av konstnär. Han tilltalades av det sätt, på vilket ryssarna tog hand om sina konstnärer. Den rysk-tyska pakten och Rysslands anfall på Finland föranledde Amelin att ta ställning mot Sovjet. Målarglädjen avtog i anledning av det inträffade. Hans hustru Karin har betecknat perioden kring 1940 som ett hans krisår (Lidén 1975, sid 100).

Amelins politiska inställning till de stridande under världskriget innebar ett klart avståndstagande från den tyska nazismen. Hans motiv från det härjade Ryssland och folkets lidande där talar sitt tydliga språk. Hans illustration till en dikt i *En broder i nöd...* (se sid 151) vittnar dock om hans engagemang för de allierade (se även Lidén 1975, sid 96-115).

När Amelin ställde ut "Sommaren 1943" - ett motiv från det ryska folkets kamp, en skyddrumsinteriör, konstaterade Näsström att det var "en av de få protesterna i svensk konst" /.../"Amelins opus magnum är en protest mot våldets tapperhet - ett bestående dokument om vår tid" (ST 3/10 1943).

Gotthard Johansson fann målningen vara "ett j'accuse i jordrött och lergrått mot den civilisation, som på nytt tvingat ner vår tillvaro till grottmänniskans" (SvD 5/10 1943).

Det kan vara av intresse att se hur Amelins måleri uppfattades av Zennström i Ny Dag:

Amelin på Färg och Form

Albin Amelin: Hemförden.

Hur välgörande är det inte att efter höstens alla konstutställningar, där kvinnokroppar, äpplen, stilleben och finstämda små landskap radats upp i oändliga, hopplöst ledsamma led, komma in på Färg och Forms julutställning vid Brunkebergstorg, skynda förbi deras blommor och blader och stanna inför Amelins senaste duk. Sin vana trogen framträder han med endast en målning, men vilken målning!

Den heter »Hemfärd» och reproduktionen härovan ger en aning om vad målningen föreställer även om den inte förmår förmedla det mäktiga intryck åskådaren erfar inför tavlan. Det är som synes några ryska kvinnor som forslar hem ett par stupade över de leriga och ännu av snömodd täckta slätterna. Den stora duken är målad på Amelins vanliga sätt, med färgen tjockt pålagd, nästan skulpterad, i breda kraftfulla penseldrag. Tavlan måste ses på avstånd för att komma till sin rätt, och salen i vilken den hänger är nästan ändå för liten för att den skall verka på det riktiga sättet.

»Hemfärd» är en monumental skildring, en av Amelins bästa hittills, sträng, enkel, kraftfull, rentav brutal, men realistisk. Den är bättre än hans närmast föregående bilder av sovjetfolkens kamp i det avseendet att en verkligt suggestiv atmosfär utstrålar från tavlan. Det är en råkall blåst som viner över stäppen, där denna patetiska grupp arbetar sig fram. Smärtan och sorgen i ansiktena är summariskt men gripande återgivna och stelheten i de lik som ligger på vagnen har en kusligt verklighetstrogen effekt. Vagnen är också målad med en känsla och en kraft som vittnar om samma lidelsefulla begär att skildra tingen, inte estetiskt, med vackra omskrivningar av mer eller mindre musikaliskt verkande färgklanger, utan naket, inträngande och realistiskt, som den enkelt tillyxade vagn och torftigt klädda kvinnor de är. Därmed är inte sagt att färgen skulle sakna egenvärde, dessa kalla grågröna toner som går igen i hela tavlan, tolkar på ett mästerligt sätt själva den ödsliga stämningen och stöter inte som i en del tidigare målningar med råa eller grella påläggningar. Inte minst himlen har en kall och frostig rymd över den ödsliga horisonten och är prov på verkligt praktfullt måleri.

Kan inte Amelin få de stora monumentaluppgifter hans talang och mänskliga lidelse berättigar honom till? Varför inte släppa honom lös på väggarna i några av våra nya Folkets hus-lokaler? Albin Amelin om någon med sin levande proletära ådra och sin stormande realistiska vilja är mannen att tala från väggarna i Folkets hus.

Efter att ha sett denna målning är det svårt att mobilisera något intresse för de andra konstverken på Färg och Forms julutställning. Ändå står gruppens arbeten ett par klasser över det mesta annat som visas i huvudstadens konstsalonger. **Victor Axelson** har några stockholmsbilder i sina vanliga, litet tunna, men friska och rena färger, som dock ibland kan bli litet karamellaktigt söta. **Stig Borgling**, vår utomordentlige torrnålsgravör, visar några av sina redan klassiskt vordna blad, den minutiöst och raffinerat utförda »Döda fåglar», den monumentala »Akropolis» och den av ljus sommarnattstämning doftande »Månuppgång» där de fullmogna axen ännu kringsvepes av en fuktig dimma. **Gideon Börjes** fjällbilder innebär faktiskt — hur utröskad motivvärlden än kan synas vara — ett nytt och friskt grepp på densamma. Särskilt de gråvioletta tongångarna behandlar han med utsökt känsla. **Lars Florén** har i »Röda huset» också också en ny, rolig och solig syn på ett välkänt motiv. **Eric Gnista** är dock absolut originell. Hans koloristiska infall, som verkar att vara frukten av omedelbara improvisationer, har en underfundig charm och konstnären äger onekligen ett vaket målaröga. **Berta Hanssons** barnbilder kan vi däremot inte uppbjuda någon beundran för, de är karikatyrer i en dekadent och sjuklig stil. **Bror Hjorth** upprepar sig själv till leda i sina träsniderier. Den utställda »Pastoral» lever mera på den granna och mättade färgen än på figurerna. **William Nordings** finstämda och välartade ölandsbilder — idealiska julklappar — var naturligtvis slutsalda, noterar vi till sist.

Sedan vi läskat våra ögon med alla denna mer eller mindre blommande kolorit går vi åter tillbaka till Amelins Hemfärd. Där får även själen och den mänskliga känslan sitt.

Ny Dag 17/12 1943 P-O Zennström: "Amelin på Färg och Form".

Zennström, som ju hade sitt hjärta hos Sovjet och det ryska folket, har i olika sammanhang framhållit, att konst skall vara realistisk och att måleri skall "skildra tingen, inte estetiskt med vackra omskrivningar av mer eller mindre musikaliskt verkande färgklanger, utan naket, inträngande och realistiskt". Han gick sin egen väg och tog avstånd från den övriga kritikerkåren. Detta tog sig bland annat uttryck i de förhållandet, att han föredrog att recensera "Hemfärden" framför de tidigare nämnda "Stalingrad" och "Sommaren 1943".

Som tidigare nämnts, framträdde Amelin på decemberutställningen 1943 med endast en målning. Det var alltså i ett fåtal målningar som konstnärens medkänsla med de lidande under andra världskriget kom till uttryck.

Elisabeth Lidén har i sitt arbete om Amelin framhållit, att motiv från krig och förödelse var vanligare i hans 20- och 30-talsproduktion än senare. Hon ifrågasätter, om detta ej möjligen kan sammanhänga med, att han ej erhållit tillräckligt perspektiv på de närliggande krigshändelserna (Lidén 1975, sid 106). Dessutom var de politiska förhållandena mer komplicerade under andra världskriget än i tiden före. Det var då lättare att ta ställning. Scenerna växlade snabbt efter krigsutbrottet. Samhörighetskänslan mellan de nordiska länderna och känslan för det egna landet kom efter krigsutbrottet lätt i konfliktsituationer i förhållande till tidigare intagna bestämda och radikala politiska åsikter. Det kunde ha varit lättare att delta i kampen mot nazism och fascism vid Hitlers maktinträde än det kunde vara under andra världskriget, när samhörigheten mellan de nordiska länderna och känslan för det egna landet kunde åsidosättas genom att alltför kategoriskt hålla fast vid en politisk ståndpunkt.

Detta dilemma var ej specifikt för Amelin utan inställde sig för ett flertal kulturpersonligheter. Artur Lundkvist exempelvis kom att intaga en tredje ståndpunkt. Han sökte förena en socialism med demokratiska rättigheter - han framhöll människans åsikts- och handlingsfrihet. Han var besviken på politiken. Tyskland, hela nazismen och fascismen framstod som rena avgrunden. Västmakterna var djupt korrumperade med sin eftersläpande kapitalism. Hitler bekämpades endast halvhjärtat och man hoppades att nazismens tyranni skulle rikta in sig mot Sovjet. Sovjet var ju trots allt kapitalismens värsta fiende. Mot denna bakgrund kunde Lundkvist i viss mån rättfärdiga Stalins svårbegripliga politik (Lundkvist 1966, sid 150).

"Krigsmotiv" hos utländska konstnärer

Jag har tidigare sökt redovisa några av de villkor, vilka mött de utländska konstnärer, som sökt en fristad här i landet. Av Bergs recension i DN den 20/1 1944 framkom att tidshändelserna avspeglade sig i den utställda konsten:

> "Det ligger nära till hands att anta att tidsomständigheterna skall avspeglas i flyktingarnas konst; man söker inte heller förgäves efter aktuella hänsyftningar. Italienaren Alfredo Dessanti har naivt åskådliggjort situationen med en grupp människor som i förgrundens solsken vid en grav över vilken fredsduvan flyger betraktar den stora branden i fjärran, över vilken skymtar en vision av en fånge i kedjor. Norrmannen Odd Hilt

har i ett par reliefer av berättande karaktär skildrat en arkebusering och arbetet på ett illegalt tryckeri, vari det ingår för skulpturframställningar så ovanliga element som en skrivmaskin och en radioapparat. Norrmannen Karsten Keiseraas har i 'De stora och de små' givit en expressionistisk tidsbild, polacken W. von Reybekiel och tjecken Peter Weiss har givit surrealistisk form åt sina fantasier över världsläget, som onekligen erbjuder naturliga beröringspunkter med mardrömmen. Weiss hör för övrigt vid sidan av Nemes till de rent artistitiskt mest intressanta målarna. Norrmännen Alf-Jörgen Aas, Sverre Eklund och Harald Risberg, tjecken Kurt Zwillinger och ungraren Endre A. Fenyö hör också till dem som man hoppas få tillfälle se mera av. Bland skulptörerna kan nämnas tysken Karl Helbig och danskarna Henning Koppel och Egon Möller-Nielsen. Den senare, som också är utställningens kommissarie, är upphovsman till den skulptur i cement, 'Våldet', utanför ingången, som i sin halvt abstrakta form - vari man dock tycker sig urskilja en sårad örn och fragment av ett tempel och en katedral - är en symbol inte bara för kriget utan också - kanske mer ofrivilligt - för den moderna konstens ställning på en gång i och på sidan om dagens strider." (DN 20/1 1944).

49. Konstnären Karsten Kaiseraas skär till en list inför utställningen i Nybrobaracken januari 1944. Dottern Eldrun tittar på. Foto 1944 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

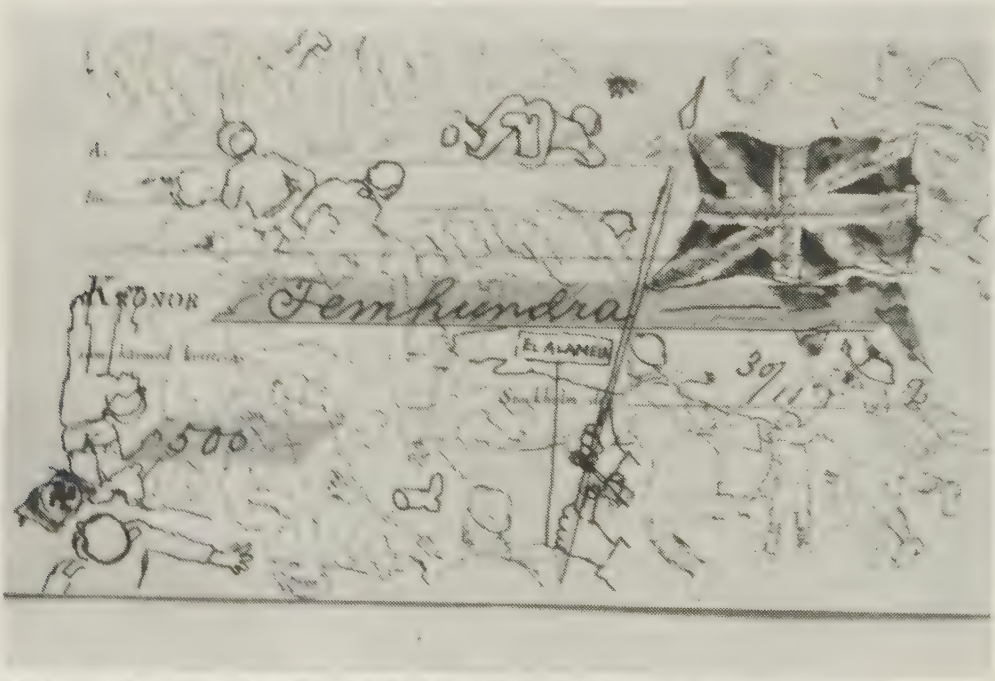
Enligt utställningskatalogerna från de utställningar, som hölls under våren 1944 i Nybrobaracken, var det emellertid inte övervägande "krigsmotiv" som ställdes ut. Motiv med anknytning till kriget förekom endast i ca 10 % av de utställda målningarna.

Konstnärens intention och kritikernas tolkningar

Recensenterna skrev vid flera tillfällen att konstnärerna inte påverkades av kriget, de tog inte upp kriget som motiv (jfr t ex sid 186). Detta innebar naturligtvis inte att konstnärerna inte påverkades av kriget i sin skapande verksamhet. Som exempel kan nämnas konstnären Ragnar Sandberg och recensionerna i samband med hans utställning på Svensk-Franska Konstgalleriet i oktober 1939.

Denna utställning kommenterades av samtliga kritiker, som i Sandbergs konst i första hand såg lekfullhet, spontanitet och expressivitet. Sandberg hör "till de absolut spontana, vilka överlämna sig helt i sin inbillnings- och fantasis våld", skrev Palmgren i AB den 11 oktober 1939.

Berg satte Sandbergs expressivitet i samband tysk expressionism. "I sina grova och billiga förenklingar och överdrifter närmar sig Sandbergs form osmakliga uttryck av tysk expressionism" (DN 12/10 1939).



50. Ragnar Sandberg: "El Alamein". Kvitto utställt av Svensk-Franska Konstgalleriet till Ragnar Sandberg, 1942. Privat ägo. Foto förf.

Inte hos en enda kritiker, vars recensioner jag främst studerat, fanns någon antydan om, att tidshändelserna påverkat Sandbergs konst.

Det kan dock i detta sammanhang noteras, att Ulf Linde i sin monografi över Sandberg (Linde, sid 49) betonade konstnärens engagemang i tidshändelserna och framhöll, att han under kriget avskydde Tyskland, som bland annat medförde, att han medvetet tog avstånd från det, som han uppfattade som germanskt och drogs mot det franska - mot Bonnard (111).

Det torde även vara intressant att notera, vad Sandberg själv uttalade i en tidningsintervju år 1942:

> "Det började med Spanien, berättar han. Jag var i Frankrike då. Det hela var ett slag i ansiktet. Man stod där plötsligt tomhänt med sin konst. Vad dög den nu till? Här hade man under åratal kämpat sig fram till en viss behärskning av uttrycksmedlen bara för att plötsligt finna att allt var såpbubblor. Vad tjänade det till att måla när världen gick åt helvete?
>
> Men det var klart att man så småningom började måla igen. Annars hade man ju inte varit målare. Men det kom en ny ton i mitt måleri nu, inbillar jag mig åtminstone.
>
> - Det svarta, fanns det förut i era tavlor?
>
> - Nej, det kom till nu. Det är svårt att beskriva vari förändringen låg. Jag valde inte några nya motiv. Jag har aldrig målat jagade flyktingar eller stridande soldater eller bombade städer. Jag har i stället klippt fotografier ur tidningarna. De berättar på ett ovederläggligt, dokumentariskt sätt det som på en tavla lätt blir lögn. Nej, allt detta fasansfulla och idiotiska som hände ute i världen gav en ny hårdare, mörkare klang åt mitt måleri. Hade det förr varit en lek för att uttrycka glädjen i livet blev det nu en allvarsam lek." (Intervju med Ragnar Sandberg av sign. Håström i AT 17/7 1942).

Vare sig Palmgren eller Berg - vilka sinsemellan hade olika åsikter i sin grundläggande syn på innehåll och form i konsten, Berg föredrog det klassiska och måttfulla, Palmgren däremot accepterade expressionismen - satte sålunda Sandbergs konst i samband med de våldsamma tidshändelserna. Detta torde antyda det komplicerade förhållande, som uppstår, när man i en konstnärs verk skall söka avläsa hans engagemang i tidshändelserna.

Man bör också beakta, att dåtidens bedömningar inte alltid behöver sammanfalla med senare tolkningar. Det är därför icke fastslaget, att Sandbergs svarta färg kan anses ha intentionen att uttrycka "krigsreaktioner". Den svarta färgen kan ju vara en återklang av depressivt eller upprört tillstånd på rent allmänmänsklig grund och detta oavsett, vad Sandberg själv uttalade i ovannämnda intevju.

Färg som symbol

Vissa färger uppfattas ibland som symboler för våld och lidande. Grå och svarta färger kan betraktas som "förintelsens och det dödas färger" (112). Men - med

god vilja - kan man även i kraftfullt glödande färger inlägga "ett återsken från världskrigets brinnande byar" även om färgen endast avsett att återge naturens eget färgspel i ångermanländska ådalar. I en recension i AB den 9/12 1942 skrev Palmgren följande:

> "Karl Göte Andersson har uppsökt norrländska landamären, Ångermanländska ådalar, och får här sin färg att brinna i oroande och på något sätt tragisk glöd - ett återsken från världskrigets brinnande byar?".

Symboliska motiv

Vissa motiv kan utgöra en konstnärs symboler för händelser och/eller känslotillstånd. En betraktare av sådana konstverk kan inte alltid förstå konstnärens intentioner med symbolerna men å andra sidan lägga in egna tolkningar häri (113). Detta framkommer särskilt tydligt i samband med surrealistiska målningar.

I samband med Halmstadgruppens utställning i Liljevalchs konsthall våren 1939 var kritikerna tveksamma i sina bildtolkningar men lade in sina upplevelser av tidsläget i analyserna och såg målningarna som utslag av tidens ångest.

I sin recension i ST 25/2 1939 skrev Nässtrom hur "dagens blodiga Europa speglas i sinnrika symboler:

> "Waldemar Lorentzon och Esaias Thorén ha länge röjt en påtaglig begåvning för dekorativt måleri, och det vore önskvärt att de mer än hittills finge väggar att arbeta med. Själva nöja de sig dock tydligen inte med att vara arrangörer av behagliga kompositionsmönster utan ha börjat dikta i färg om sitt känsloliv. Lorentzon har bl. a. lagt upp en stor religiös målning, 'I dag skall du vara med mig', där Kristus kallar på soldaten, och något av samma humanistiska lidelse möter man i Thoréns senaste produktion, där dagens blodiga Europa speglas i sinnrika symboler." (ST 25/2 1939).

Artur Lundkvist redogjorde för utställningen i *Konstrevy* (1939:3). Han fann hos Esaias Thorén målningar, som uttryckte våld och destruktion. "Kriget och havet sysselsätter ofta Thoréns fantasi, kanske symboliserande förstörelsens och skapelsens krafter". Inför Thoréns målning "Spelet har börjat", målad 1938, skrev han: "Ridån rivs undan för världens scen och människor försvinner i röken av ödelagda hus" (114).

Även om man i efterhand skulle kunna se "Spelet har börjat" som direkt inspirerad av ett flertal samtida händelser: Hitlers bokbål, Riksdagshusbranden 1933 eller ödeläggelserna i Tyskland under den s k Kristallnatten 1938 - bland annat av judiska gudstjänst- och affärslokaler - fanns inte några sådana antaganden i recensionerna. Allmänt upplevde dock de flesta världslägets hotfulla stämning i surrealismens måleri (115).

Här bör dock framhållas,att destruktion och undergångsstämningar var ett grundelement i det surrealistiska bildspråket, som emellertid i första hand var avsett att återspegla inre upplevelser och psykiska tillstånd. Intresset för Freud

51. Esaias Thorén: "Spelet har börjat", oljemålning 1938. Nanneska samlingen. Foto Museet i Halmstad.

52. Bror Hjorth: "I Getsemane", relief 1941. Foto Nationalmuseum.

och psykoanalys gjorde sig gällande, långt innan världskriget kastade sina skuggor framför sig. Man kan emellertid fråga sig, om det över huvud är möjligt att göra en definitiv åtskillnad mellan "yttre" och "inre" upplevelser? De är väl snarare graden av personligt och djupgående engagemang och gensvar på händelser, som bestämmer, om man kan tillämpa djuppsykologiska aspekter på de uttryck, dessa engagemang och händelser ger upphov till.

Som framgår av ovanstående, är möjligheterna att intolka krigsmotiv i konstverk, många. Ämnet skulle kunna penetreras ytterligare. Då föreliggande arbete emellertid i huvudsak och i första hand här grundats på den information, som kunnat erhållas vid granskningen av samtida konstrecensioner i viss dagspress, har genomgången av "krigsmotiv" i svensk bildkonst under kriget självklart måst bli relativt summarisk. Den har i stort måst baseras på recensenternas uppfattningar.

Historiska och bibliska motiv

De målningar, som endast visat vaga historiska och/eller religiösa anknytningar till kriget, är inte medtagna i registreringen. I den mån tydliga anknytningar funnits, har de dock registrerats, och jag har tidigare omnämnt Sven Erixsons "Engelbrekts död" och "Slaget vid Visby" (se sid 119) som historiska anknytningar.

Bibliska anknytningar återfinns i Bror Hjorths relief "I Getsemane", som endast av kritikern Ragnar Hoppe uppfattades som inspirerad av tidshändelserna:

> "Den polykroma trärelief, I Getsemane, som Bror Hjorth nu exponerar hos Färg och Form, ansluter sig ganska nära till flera av hans tidigare verk i samma teknik, där han arbetar med en grov, summarisk form och starka, ibland grella färgeffekter. Med primitiv styrka, men samtidigt med den varma, blodfulla medkänsla, som är en annan sida i hans väsen, har konstnären här framställt den upprörda scen, då Jesus förrådes av Judas och tillfångatages av knektarna. Trots den halvt medeltida dräkt han givit sin bild, ana vi nästan, att hans tankar inte helt dröjt sig kvar hos den kristna legenden utan här gestaltat ett tragiskt drama, som även har med nutiden att göra. Det heliga förrådes varje dag och varje timme, och Judas uppträder i många skepnader." (SocDem 1/10 1941).

Ingen av de övriga recensenterna redovisade, att de uppfattade Bror Hjorths verk på detta sätt (116).

I samband med kritiken av Qusiling och hans medlöpares roll vid ockupationen av Norge låg sammanställningen Quisling - Judas Iskariot nära till hands och kom flitigt till användning inom litteraturen och i debatten. Som exempel kan nämnas Johannes Edfeldts dikt "Kopparstick", som publicerades den 30 april 1940, och som gav en biblisk gestaltning av händelserna i Norge (Landgren, sid 97).

Idyll och engagemang

Det svenska måleri, som visades på utställningarna, behärskades i huvudsak av en idyllstämning.

"Rödklint" och hundkäx", "Skånska kullar", "Het dag med ensamt träd på slätten", Rosor och prästkragar", "Gröndals hus i vårsol", "Äppelblom", "Från gamla Djurgårdsstaden" är titlar ur en utställningskatalog från Modern Konst i Hemmiljö 1942 och exempel på, vilka motiv, som var de mest förekommande under krigsåren.

Idyllmåleriet upplevdes som tröttande, men ändå hävdade både kritiker som konstnärer i regel, att kriget inte hade någon plats i måleriet. Mot idyllen vände sig emellertid Gustaf Näsström, som ansåg det vara en brist, att de unga målarna inte engagerade sig i tidens problem. En recension från 1943 inleddes med ett rop om förändring:

> "Vad man främst vill ropa efter i vårt unga måleri är endels en starkare fantasi, som kunde öppna drömmens och inbillningens rymder över alla de små trevna vråar av verkligheten, där stafflierna nu hopar sig som störar i en humlegård, endels en hetare upplevelse av vår egen samtid och hela dess mänskliga martyrium, som minst av allt borde lämna

konstnärerna oberörda. Här råder vad Oscar Wilde kallade ett 'lögnens förfall', ett närsynt stirrande på yttervärldens alla mer eller mindre idylliska aspekter, och en kompakt oförmåga och ovilja att ge bildkonstens röst åt allt som skriar efter befrielse, ömhet och försoning i denna värld utan nåd. Vad har det unga måleriet sin Pär Lagerkvist, sin Hjalmar Gullberg, sin - ja varför inte - Sven Lidman? Man måste gå till 65-åringen Carl Kylberg för att höra bruset av den religiösa upplevelsens källådror, till 60-åringarna Thor Fagerkvist och Ossian Elgström för att se fantasin tumla om med de fornnordiska och kristna myternas vittsyftande livstolkning, till 55-åringen Martin Åberg för att se den svenska naturen besjälas av panteistisk mystik, till 50-åringen Kalle Hedberg för att känna fläkten av Nordens tragedi och till den mogna medelålderns halmstadsgruppare för att få en glimt av fanstasins fria lek och den kristna synens 'ideala fordring'. Men bland de unga?" (ST 19/9 1943).

Endast de äldre konstnärerna - Carl Kylberg, Thor Fagerkvist, Ossian Elgström, Martin Åberg och Kalle Hedberg fann nåd inför hans ögon. Endast de kunde jämföras med de författare, som engagerade sig i tidens frågor.

Carl Kylbergs måleri är redan nämnt, likaså Ossian Elgströms.

Thor Fagerkvist lät under krigsåren ställa ut några målningar, vittnande om engagemang i tidens vånda. Hans svårbegripliga och underfundiga bilder var dock alltför komplicerade för kritikerkåren och Yngve Berg ifrågasatte "om den rebusartade och till karikatyr gränsade form vari tankeinnehållet uttryckts har någon som helst slagkraft." (DN 15/10 1942 - recension av Fagerkvists "Mannen och hans verk") (117).

Martin Åbergs måleri kan inte rubriceras under "krigsmotiv".

Beträffande Kalle Hedberg ställde han inte ut några "engagerade" bilder i Stockholm.

I stället för engagemang fann Nässtrom att konstnärerna:

> "nöjer sig med att fabulera om valörerna på en porslinsvas eller reflexerna från ett äpple; den unga revoltören, som skulle ha svängt revolutionens baner mot tradition och slentrian, segnar ned med handen sträckt mot konsthandlarens förskottspengar; motiven banaliseras och formaten krymps ner för att passa små hyggliga familjer i ohyggligt små HSB-våningar." (ST 4/2 1945).

I Bergs sammanfattning av svenskt måleri under krigsåren ges däremot en annan inställning, mer representativ för den borgeliga kritikerkåren:

> "Några direkta spår har kriget eller tanken på kriget knappast satt i den svenska konsten. Något beredskapsmåleri förekommer inte på utställningen, och det har man ur konstnärlig synpunkt nog anledning vara tacksam för. De så gott som enda antydningarna förekommer i Erik Olsons måleri, men krigsmotiv fordrar nog ett ganska betydande mått av realism för att göra verkan, och propagandaeffekten går lätt förlorad i rebusartad, surrealistisk version. Över huvud finns det inte många

prov på att politiska eller sociala motiv tagits upp till konstnärlig behandling" (DN 8/2 1945 - i samband med utställningen "Fem år svensk konst") (118).

53. Erik Olson: "En värld i brand", oljemålning 1943. Visad på utställningen "Fem år svensk konst" i Liljevalchs konsthall februari 1945. Foto Nationalmuseum.

Sammanfattande synpunkter

Som torde framgå av ovanstående, utgjorde motiv från kriget eller motiv, som eljest tog upp krigets eller samhällets problem, inte någon stor del av den konst, som ställdes ut under kriget.

Det undersökta recensionsmaterialet visar emellertid någon ökning av krigsmotiven i den utställda svenska bildkonsten under krigets senare år (Drougge, sid 14).

Ökningen var dock ej särskilt stor. Man bör också beakta, att de konstverk, som förekom på utställningar under de sista krigsåren, kan ha tillkommit långt ti-

54. Stig Åsberg: "Törnskatans offer", etsning och torrnål 1941. Visad på utställningen "Fem år svensk konst" i Liljevalchs konsthall februari 1945. Foto Nationalmuseum.

digare. Den stora samlingsutställningen "Fem år svensk konst", som arrangerades i Liljevalchs konsthall under våren 1945, var ju en uppvisning av, vad som skapats under samtliga krigsår. De utländska konstnärernas utställningar i Nybrobaracken under våren 1944 bidrog också till en ökning av antalet "krigsmotiv".

Den här undersökningen baseras på kritikernas information om vad som målades, vilket ger en icke helt uttömmande bild av konstnärernas ambitioner att anknyta sina verk till tidshändelserna.

Man måste också ta hänsyn till att många konstnärer låg inkallade. Naturligt nog hämmades den konstnärliga verksamheten i samband med de långa inkallelseperioderna. Som ett exempel kan här anföras hur konstnären Göran Bruni-

us upplevde sin situation. I ett brev till Berg den 11/11 1941 klagade han över, att han som beredskapssoldat inte hade möjlighet att måla och den negativa inverkan inkallelsen hade på hans konstnärsskap:

> "Det är, uppriktigt sagt, ett helvete att vara inkallad i åratal i sträck. Man kommer avsides, skurkar stjäl ens hustru; man kommer därhän att man känner det militära som ett stöd! Och det är kanske bäst..." (Släkten Bergs arkiv, RA) (119).

Även med de reservationer, som ovan upptagits, mot de resultat, som min undersökning lämnat, framstår den ringa förekomsten av "krigsmotiv" i krigsårens svenska måleri som anmärkningsvärd. Uppenbart synes vara, att detta förhållandet sammanhänger med de värderingar av konstens uppgift och innehåll, som behärskade tiden. Konsten skulle enligt de tongivande uppfattningarna stå utanför tillfälliga politiska händelser och yttringar. Motiven i bildkonsten var ej heller det bärande elementet. Jag upprepar ett tidigare återgivet citat:

> "För en målare är det svårt att förstå varför det skall vara mer föraktligt att måla sardiner än t.ex. örlogsfartyg; allt beror väl på hur man målar dem, vad man får ut av dem" (Berg i DN 29/5 1941).

PESSIMISM OCH OPTIMISM INFÖR FRAMTIDEN

För att klargöra, hur kritikerna såg på framtiden, har de krigsreferenser, som uttrycker pessimism respektive optimism samlats under en observationskategori.

Att pessimistiska tongångar var förhärskande i samband med krigsutbrottet var självklart.

Redan ordet *krig* och än mer ordet *världskrig* , är ägnat att framkalla pessimism och leda tanken till destruktion och meningslös förstörelse. Krigshändelsernas utveckling efter 1942 ledde emellertid till, att mer optimistiska tongångar bröt igenom.

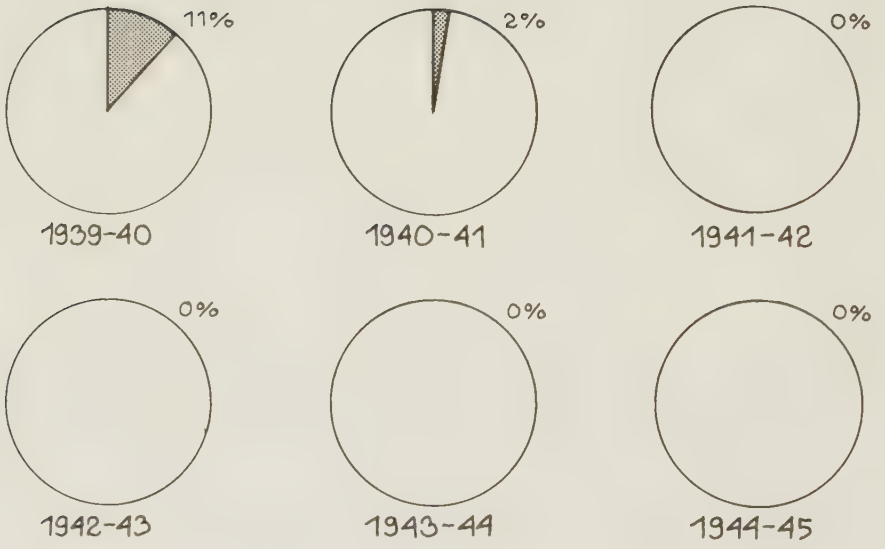


Fig 17 Referenser till pessimism inför framtiden. Exempel: Under perioden 1939-1940 kunde 11 % av de registrerade krigsreferenserna hänföras till pessimism inför framtiden

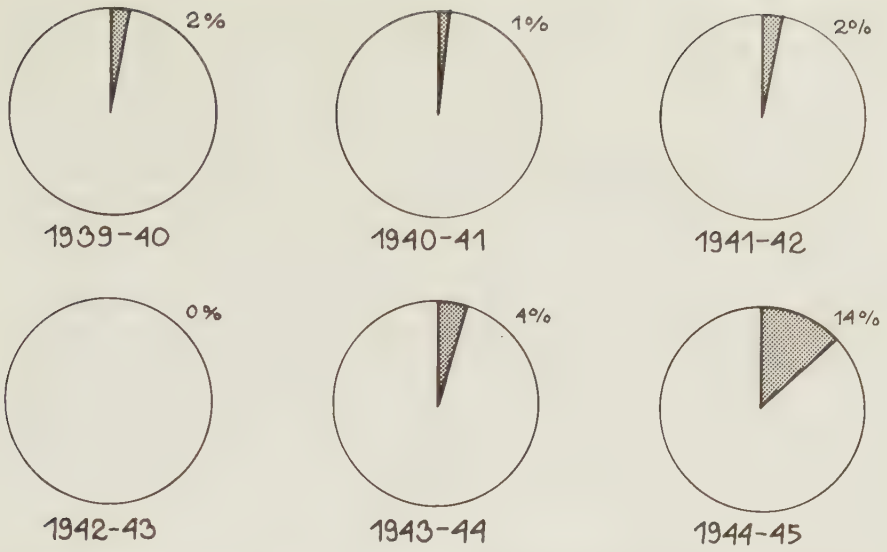


Fig 18 Optimism inför framtiden. Exempel: Under perioden 1944-1945 kunde 14 % av de registrerade krigsreferenserna hänföras till optimism inför framtiden.

Referenser till pessimism inför framtiden

Den pessimism, som framgår av materialet, förekom i få recensioner och främst i samband med krigets utbrott, vid årsskiftet 1939-1940 och vid anfallet i april av Norge och Danmark.

Vid krigsutbrottet upplevde Näsström tiden "så grym, så falsk, så ondskefull" (ST 20/9 1939). Hösten var "nervslitande", "håglös och kväljande" (ST 29/10 1939).

Gotthard Johansson tyckte sig se, hur världen gick "mot en katastrof, som kan betyda undergången för hela vår kultur" (SvD 15/9 1939).

Palmgren såg pessimisitiskt på framtiden, när nyårets konstsäsong inleddes i januari 1940:

> "Nyårets konstsäsong startar under mycket osäker sikt och en av mörka åskmoln kvald himmel" (AB 16/1 1940)

Hoppe uttryckte sitt vemod och sin bävan inför framtiden på följande sätt:

> "Det är med ganska vemodiga känslor man dessa grå, kulna vinterdagar besöker våra konstnärers utställningar. Till det yttre har visserligen allt förblivit sig tämligen likt; allmänheten lägger i dagen ett stort intresse, och köpenskapen går nästan förvånande bra med tanke på tidens

oro. Man kan likväl inte hålla tillbaka den ständigt återkommande, bävande frågan: hur kommer det att se ut hos oss nästa jul?" (SocDem 19/12 1939).

Nyåret 1939-1940 gav också anledning till jämförelser med nyåret 1929-1930. 1930 - året för Stockholmsutställningen - hade andats optimism och framstegstro.

I en artikel i SvD i december 1939 skrev Johansson:

> "1930-talet går ut i en världsskymning och en svårare stund för vårt eget land än någon av den nuvarande generationen upplevt. Hur mycket av det man drömde om i dess begynnelse skall räddas över i 1940-talet? Jag vet inte, ingen vet. Men den som upplevt de stämningar av framstegstro och utvecklingsoptimism, under vilka 1930-talet gick in, kan inte se det gå i graven utan att hoppas att något av detta skall överleva även en världskatastrof."

och vidare:

> "Tyngre än på mycket länge klungo i år nyårsklockorna, och en och annan, som lyssnade till deras mullrande ljud, frågade sig kanske i ångest, om det var inte bara ett årtionde utan en hel epok, som de ringde ut?" (SvD 19/12 1939).

Näsström betonade, liksom Johansson, den optimism som präglat 1930-talets första år och det mörker, som nu präglade tidsläget:

> "Går man igenom sina tidningsklipp från sommaren 1930 och från åren närmast efter, hör man visserligen ekot av härskrin och jämmerrop från kämpande läger, men ack! vilka älskliga krigsmål och vilka människovänliga paroller man hade den gången! Vilken nitälskan för kulturella värden, vilken optimistisk tillit till en förnuftig mening med människans och samhällets liv och vilken orubblig internationell samhörighet i arbetet på att bygga en ny och bättre värld! Det är så svindlande länge sedan - det är som om alltsammans hänt på en främmande planet.
>
> Vill man fiska upp symboler ur tidsströmmen, kan man i detta sammanhang ta fasta på E.G. Asplund. För tio år sedan avsynade han sina utställningsbyggnader vid Djurgårdsbrunnsviken, som med väldiga fönsterytor förtroendefullt öppnade sig mot sol och sommarvind - tio år senare är han sysselsatt med att rita en arkivbyggnad, som till väsentlig del blir nedsprängd i bombsäkert berg. De två byggnadssätten äro symtomatiska för tidsläget då och nu. Då - uppåt mot sol och luft i känsla av trygghet på jorden. Nu - nedåt mot mörker och köld av fruktan för livet på jorden." (ST 14/5 1940).

Jag har ovan berört (sid 166) Carl Kylbergs utställning på Svensk-Franska Konstgalleriet 1940 - vilken i tiden sammanföll med de tyska ockupationerna av Danmark och Norge.

Gotthard Johansson gav särskilda uttryck för den pessimism, han kände i anledning av läget våren 1940, när han i sin recension talade om "tidens egen ångest och oro" och om "en plågad mänsklighets nöd, ångest och hopp" (SvD 6/4 1940). Sveriges beredskap var låg. Demobiliseringen av trupperna i norr efter finska vinterkriget pågick och endast svaga styrkor var förlagda i södra Sverige. I den nya krissituationen valde samlingsregeringen att iakktaga en strikt neutralitet. Den engelsk-franska expeditionskår, som kommit till Norges hjälp i mitten av april, invecklades i hårda strider. I början av juni evakuerade engelsmännen sina trupper från Narviksområdet. Kung Haakon och den norska regeringen lämnade landet och de norska stridskrafterna kapitulerade. Tyskarna hade stora framgångar på västfronten och i mitten av juni kapitulerade Frankrike. England befann sig i ett synnerligen utsatt läge. Den svenska samlingsregerinen såg sig nödsakad att tillmötesgå tyska krav på transitering från och till Norge av tyska trupper, den s k permittenttrafiken. Denna startade i början av juli och fortsatte fram till sommaren 1943. Det var en av de mörkaste perioderna under kriget för Sveriges vidkommande. Från sommaren 1940 och till senare delen av 1942 befann sig Sverige i ett praktiskt taget totalt beroende av Tyskland (Hadenius 1967, sid 158-165).

Referenser till optimism inför framtiden

> "Det växlar nu i april emellan dämpande och trumpna vårvinterdagar med snömodd och blytung himmel och dagar med flödande sol, dagsmeja och morgonsång av starar och koltrastar, vårlöftesdagar, då hjärtat får en raskare takt och sinnet en mer levande ton. I denna tid på gränsen till våren, krigets andra år 1941, synes det också i den svenska konsten vara en slags vårbrytning och tjällossning." (AB 7/4 1941).

Den optimism, som framtonade i citatet ovan från Palmgrens recension "Vårligt", där han recenserade utställningar av Sven Sahlberg och Vera Frisén på Färg och Form, Maj Liefwendahl på De Unga och Georg Gyllenswärd och Andreas Björkman på Galerie Moderne, var inte representativ för kritikerkårens syn på framtiden och konsten. Som exempel kan nämnas den pessimism, som Näsström gav uttryck för i en recension i ST den 18 maj 1941 där han betecknade våren som frostbiten och tjälbunden ("denna isoleringens frostbitna och tjälbundna vår").

Palmgrens optimism anslöt sig nära till AB:s allmänna inställning. Tidningen var i grunden positiv till utvecklingen. De tyska segrarna var för AB även en utgångspunkt för och en grund till ändring av, vad tidningen ansåg vara osunda politiska och ideologiska principer. Man borde förbereda sig på en ny samhällsordning och nya politiska och kulturella aktionslinjer, "då sinnena äro mottagliga för reviderade tänkesätt" (AB 27/6 1940, återgiven av Nybom, sid 171). Denna positiva syn på framtiden framfördes av AB fram till och med 1941 (Nybom, sid 235) (120).

Antalet referenser i recensionsmaterialet till optimism torde klargöra, att denna aldrig framträdde med någon styrka under kriget. De få referenser till optimism, som föreligger, är samlade till krigets andra hälft.

Referenserna till optimism inför framtiden inbegriper även dem, som kan rubriceras som "fredsreferenser". Från och med 1943, när krigslyckan såg ut att vända, och det verkade som kriget skulle sluta i ett tyskt nederlag inriktade kritikerna sig mer och mer på, vad som skulle ske efter kriget.

Lennart Grams utställning på Svensk-Franska Konstgalleriet i oktober 1943 föranledde Nässtrom att uttala en försiktig optimism inför framtiden. Han fann i Grams måleri en "ödmjuk fredlig lycka" och en spegel av "den kultur, som Norden nu kämpar för i det första, blodskumma gryningsljuset av en ny tid" (ST 5/9 1943).

Hösten 1943 skrev Nässtrom:

> "Det lackar mot fred i människornas förhoppningar, och nu börjar även våra museer lösgöra sig ur den strama livsföring, som för deras del bestått i evakuering och surrogathängningar. Röhsska museet gick i täten genom att redan till sitt 25-årsjubileum 1941 plocka upp sitt bestånd av dyrgripar ur djupa källarvalven, och snart nog följdes Gustaf Munthes exempel av Axel Romdahl, som nu satt hela Göteborgs konstmuseum på fredsfot, dock så att han på en enda dag kan skyffla ner Rembrandts Falkenerare och all den övriga ögonfägnaden i bombsäkra gömmor, om det skulle behövas" (ST 22/9 1943) (121).

I samband med Nationalmuseums utställning "För Rembrandts land", som hölls i januari 1945, präglades flera recensioner av optimism inför framtiden. Utställningen var arrangerad med anledning av en hjälpaktion till förmån för nödlidande i Holland (122). Utställningens centrala verk var "Batavernas ed", som nu återtog sin gamla plats i museets holländska sal. Ämnet har "fått ny aktualitet genom krigshändelserna och anmäler sig nu som en självklar symbol för holländsk frihetsvilja och nationell samling av idag", skrev Gustaf Nässtrom (ST 18/1 1945). Han såg museisalen lysa med "fredsglans". Yngve Berg talade om en "högtid som ger en förkänsla av freden". Det Rembrandtska ljuset sågs som ett fredsljus och motivet "Batavernas ed" sågs som en anknytning till det samtida skeendet (123).

Sambandet mellan motivet och det samtida politiska skeendet hade en gång tidigare betonats under världskriget. Till Nationalmusei 150-årsjubileum i juni

1942 författade nämligen Hjalmar Gullberg en hyllning. Tre konstverk ägnades var sin dikt och "Batavernas ed" beskrevs i följande ord (124):

"En duk må nämnas framför andra dukar:
kring bordet står ett sken av hemlig eld.
En lampa lyser som en lampa brukar
men dold för våra blickar är den ställd.
Den höge gästen som gav lösenordet,
har lyft sitt svärd bland män som vågar dö.
Det står ej tallrikar och mat på bordet:
frihetens nattvardsuk är vit som snö."

55. Nationalmuseums 150-årsjubileum 29 juni 1942. I bildens mitt professor Ragnar Josephson, längst till höger Elsa Gullberg och Gotthard Johansson. Foto i Nationalmuseum.

Bengt Landgren, som analyserat dikten, har framhållit, att Gullberg, liksom Rembrandt, gav det antika motivet en historisk dimension. Gullberg anspelade på motståndsrörelsen under andra världskriget och på ett 1942 hotande tyskt angrepp mot Sverige. Han såg hur konstverket kunde symbolisera motståndsmännens kamp för frihet och verka som en frihetsapell genom seklerna (Landgren 233). Landgren har också visat, hur Gullbergs tolkning av ljussymboliken bygger på Ragnar Josephsons studie av Rembrandt och Claudius Civilis som ingår i *Konstverkets födelse* 1940. Det dolda och dunkla ljuset var ett himmelskt ljus, som visade människan "ett skönhetsrike under aftonskyn". Den platonska idétraditionen ligger till grund för tolkningen.

Carlsund gav uttryck för sin optimism inför framtiden i samband med en vårfest, som Konstnärsklubben höll i anledning av krigets upphörande med följande ord:

"Låt oss inte sörja det förgångna, låt oss inte begråta grusade städer, förstörda konstverk. När våren är inne glöms vintern. Nya städer skola växa upp på de gamlas ruiner, nya konstverk skola fröjda ögat.

Med den nya våren kommer en ny tid! Det är vår plikt att se till att den blir till välsignelse får människosläktet.

Leve fredsvåren 1945." (Carlsund - återgivet i Konstnärsklubben 100 år, sid 77).

Året därpå höll Carlsund ännu en "vårpredikan" - men då var optimismen försvunnen (Konstnärsklubben 100 år, sid 77), vilket tyder på svår efterkrigstid och en osäkerhet inför framtiden men det är en annan historia.

56. Prins Eugen på Waldemarsudde. Segergudinnnan Nike avtäckes på V-dagen. Foto 1945 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

ÖVRIGA REFERENSER

Som framgår av fig 7, utgörs en stor del av krigsreferenserna av s k övriga referenser. Dessa referenser kan inte hänföras till någon av de tidigare nio observationskategorierna. Det är ofta fråga om korta påståenden, som "inte minst i tider som dessa", "kriget går man i dessa dagar inte oberörd förbi" och "det är glädje nog i dessa dystra tider". Tiden uppfattas som "ond", "mörk", "orolig", "bister" eller "upprörd". Kriget är ett "brinnande världskrig". Man lever under trycket av "världskrigsårens ohyggligheter".

Till denna grupp räknas även referenser till konst i länder utanför Skandinavien, t ex Frankrike, Tyskland, England, Rumänien, Tjeckoslovakien och Holland.

Det största utrymmet ägnades Frankrike. "I dessa dagar då våra tankar så ofta med smärta gå till det blödande Frankrike", skrev Hoppe i SocDem 1/7 1940. Flera kritiker underströk Frankrikes betydelse som inspirationskälla för den svenska konsten. Gotthard Johansson skrev sålunda följande:

> "Men ingen som känner och älskar Frankrike tvivlar på att krafterna åter komma att flöda till och dess konst än en gång bli den källa till förnyelse den så länge varit för övriga världen" (SvD 12/6 1944).

57. Tor Hörlin: Affisch till utställningen "Frankrikes barn" på Konstakademien 1944. Foto Kungl. bibl.

När kriget närmade sig sitt slut framförde Hoppe sina tankar om den franska konstens betydelse för Sverige. Han underströk att "svensk konst står som bekant i den allra största tacksamhetsskuld till fransk konst" men menade att det var alldeles för litet "vi kunnat göra för att lindra nöden i det av olyckor tyngda landet (och för att döva våra sjuka samveten!) men alldeles utan betydelse har det väl ändå inte varit" (SocDem 25/4 1945).

Tyskland uppmärksammades i samband med den tyska bok- och grafikutställningen på Nationalmuseum under våren 1941. Jag har tidigare nämnt, hur kritikerna mottog den. Gustaf Näsström tyckte det var "hugnesamt att återknyta förbindelserna med det civila Tyskland" (ST 15/1 1941). Nils Palmgren betonade den gemenskap, som fanns mellan Sverige och Tyskland, en "gemenskap, som dock bortom alla missförstånd och orimligheter av i dag finns mellan svensk och tysk stam" (AB 15/2 1940).

Övriga länder uppmärksammades mycket litet och är redan omnämnda, se t ex sid 106 om Rumänien, sid 107 om England och sid 194 om Holland.

SLUTORD

Från det måleri, som varit utställt på museer och gallerier, är det svårt att härleda, om världskriget varit en mer eller mindre starkt bidragande orsak till denna konsts innehåll och utseende. Vissa av de uttryck i konsten, som i min framställning ansetts vara att hänföra till kriget, kan ha varit kvardröjande stämningar från 1930-talet, vars konstnärliga resultat kan ha framkommit ur en lång tids mognad.

Det svenska måleriet präglas till största delen av idyll, familjescener, porträtt och naturskildringar med anknytning till fransk impressionism, traditionen från 1890-talets nationalromantik och 1920-talets klassicism. Den ringa förekomsten av experimentell konst torde delvis ha berott på vissa kritikers ointresse härför samt konstpublikens oförmåga att förstå denna. Den konst, som frambragtes under kriget, utgjorde för vissa köpare rena placeringsobjekt men för andra var konstverken, ägnade att ge "ro för själen i en mörk tid".

Kritikerna var lojala mot pressens egentliga funktion att till läsekretsen förmedla information om utställningar och analyser av de utställda målningarna. Kritikernas politiska ståndpunkter skymtar endast sällan i recensionsmaterialet.

Vid ett flertal tillfällen klargjorde Berg i DN, att konst och politik enligt hans mening inte hörde ihop och att politiken sålunda ej borde påverka konsten, en inställning, som sammanföll med DN:s egen. Detta hindrade inte, att Berg tog avstånd från nazismen. När han konfronterades med tysk konst under Hitlertiden, fällde han härom det omdömet att "den högre kulturen håller på att så att säga ruttna inifrån under trycket av ett så brutalt regemente".

Johansson i SvD avstod från politiska uttalanden. Han var själv socialdemokrat men hade redan före kriget deklarerat, att detta inte innebar någon komplikation för honom som recensent i SvD, som ju drev en nationell svensk linje med stark högerinriktning. Hans intresse för svensk natur samt svenska vardagsskildringar och förstadsidyller vittnar om en stark känsla för det egna landet. Hans intresse för Finland var stort och han framhöll vid flera tillfällen det historiska sambandet mellan detta land och Sverige.

Hoppe i SocDem framhöll vid flera tillfällen det väsentliga i att kulturen fick fortleva, och konstens betydelse som "källa till vederkvickelse". Han ansåg, att konst och politik inte borde sammanblandas. I linje med SocDem:s egen hållning framhöll han dock vikten av att visa "neutralitet åt alla håll".

Näsström i ST framhöll vikten av, att det svenska kulturlivet kunde fortleva ostört av politiska kastvindar. Han stödde insamlingsverksamheten för Finland. Han kritiserade nazismen i samband med den tyska bokutställningen i Stockholm 1941. Under krigets senare skede talade han om "det nazistiska skräckkabinettet" och "den bruna skuggan", när övriga recensenter ännu använde sig av mer abstrakta termer ("tidens oro" och "det absurda läget"). Den pronazistiska hållning, som kännetecknade ST:s chefredaktör, Börje Brilioth, omfattades inte av Näsström.

Den optimsim inför utvecklingen av världskriget Tysklands förmån, som förekommer i AB:s ledarartiklar under krigets första år, skymtar även i Palmgrens recensioner. I regel avstod han dock, som de övriga recensenterna, från att göra politiska uttalanden.

Även om man kan konstatera vissa olikheter i den politiska uppfattningen hos de av mig studerade konstkritikerna, kom detta förhållande ej i någon större utsträckning till synes i deras konstrecensioner. Kritikerna påverkades förvisso även av sitt ansvar för Sverige i den rådande allvarliga situationen och undvek ställningstaganden, som kunde skärpa denna. De följde härvid den officiella linjen: nationell enighet, neutralitet och försvarsvilja.

Nationalsocialismen i Tredje riket och dess konstideologi hade knappast några återverkningar på svenskt måleri, i vart fall inte några, som tyder på att svenska konstnärer anpassade sitt måleri till nazistiska ideal. Sveriges band med Tysklands tidigare kulturliv var visserligen sedan lång tid tillbaka mycket starka, men det var endast ett relativt fåtal här i landet, som lät sig ryckas med av nazistisk ideologi.

Detta hindrade självklart inte, att den nationella samlingen inför krigshotet mot vårt eget land, de tyska angreppen på Danmark och Norge och händelserna i Finland, ledde till konstnärliga yttringar. Exempel härpå är Ossian Elgströms Edda- och Ragnarökssviter, vars syfte torde ha varit att söka stärka den svenska nationalkänslan genom att *dels* söka sig tillbaka till vikingadådkraft, *dels* varna för faran av kulturvärldens undergång, för ett "Ragnarök".

Ragnaröksaspekten torde kunna härledas till de filosofiska riktningar, som utgått från Nietzsche, Sorel och Bergson och som erhållit en speciell aktualitet genom det första världskriget och Spenglers verk *Untergang des Abendlandes* (1918), översatt till svenska 1930.

Den pessimism för Västerlandets framtid, som kom till uttryck i Spenglers arbete, omfattades i Sverige av bl a Fredrik Böök, som ansåg, att Västerlandet och dess demokratiska statsformer nått sitt slutstadium. Diktare som Bertil Malmberg och Gunnar Ekelöf gav även uttryck för denna pessimism. Konstnärer som Carl Alexanderson, Halmstadgruppens medlemmar och Vera Nilsson tillhörde dem, som med oro såg mot framtiden och befarade det rådande samhällssystemets undergång (dock med olika politiska förtecken).

Som torde ha framgått av denna undersökning, präglades det svenska måleriet i regel dock inte av några undergångsstämningar utan snarare av idyll. Detta måleri speglade den borgeliga kultursyn, som rådde och som innefattade traditionalism och försiktighet inför nya tendenser och ansatser.

I samma riktning torde den uppgift, som konsten erhöll under kriget, ha verkat, dvs att utgöra ett led i en andlig beredskap och att visa på de värden, som särskilt borde vårdas, nämligen ett lyckligt famlijeliv och den svenska naturen. Visserligen trodde ingen att "oljefärgstavlor kunde rädda mänskligheten" (Gotthard Johansson i SvD 15/9 1939) men konsten sågs dock som "en icke sinande källa" till vederkvickelse. Det är trots detta inte uteslutet att kritikerna och konstnärerna kan ha saknat nya tendenser och experiment inom svenskt måleri. Kanske resonerade man som Artur Lundkvist: "För det usla mot det ännu sämre" (Artur Lundkvist i DN 9/12 1980).

Såsom undersökningen jämväl torde ha visat, har kriget eller anknytningar till

detsamma i mycket liten utsträckning kommit att utgöra motiv för konstnärerna. Detta måste stå i ett visst samband med, att såväl konstnärer som kritiker hävdade, att konsten skulle stå fri gentemot politiska yttringar. Med oro och förstämning såg man, hur konstlivet i Tyskland utvecklade sig. En ur politisk synpunkt ofarlig reaktion häremot kan har varit en (bidragande) orsak till understrykandet av konstens oavhängighet och konstnärens frihet och rätt att stå utanför det politiska skeendet.

De stora världspolitiska händelserna måst bli en rent "inre" angelägenhet, skrev Stellan Mörner 1941. Detta torde bland annat visa, att han tog avstånd från bl a "krigsmotiv" i konsten. Kriget påverkade förvisso ändå den skapande verksamheten. Så var förmodligen fallet med den surrealistiska konsten, vilken synes kunna tolkas som "krigspåverkad", samt som en spegling av den politiska utvecklingen och vad som rörde sig i tiden. I en recension av Eric Olsons utställning på Färg ochg Form 1946 ställde Karl Axel Arvidsson frågan, om det inte hade varit surrealisterna, som haft de längsta känselspröten och starkare och tidigare än andra "varsnade verklighetens förvridenhet" (AT 16/1 1946).

Frågeställningen är intressant. Var det surrealisterna, som tidigare än andra konstnärer såg, vad som hände? Var de allmänhetens "vakande öga", trots att kritikerna avfärdade det surrealistiska bildspråket som "internationell efterklangskonst och svårlösta rebusar"?

Man kan också fråga sig, om och i vilken utsträckning kritikerna i sig påverkade konstutvecklingen. Bengt Lärkner har i sin avhandling *Det internatinella avantgardet och Sverige 1914-1925* (1984) diskuterat konstkritikens värderingsnormer och menar, att en viss generations kritiker stod för en viss typ av åsikter. Äldre kritiker var i regel mer oförstående inför nya tendenser än yngre (Lärkner, sid 262). Gotthard Johansson har betonat, att det var betydelsefullt, vid vilken tidpunkt en kritiker framträdde. Skedde detta samtidigt med en ny grupp konstnärer, låg det nära till hands, att han solidariserade sig med den (Gotthard Johansson i *Kritik* 1941).

De kritiker, vilkas recensioner ligger till grund för min undersökning, var födda mellan 1885 och 1899 (Näsström var den yngste). De var sålunda alla i medelåldern under krigsåren och hade redan skapat sig en position såväl hos konstnärerna som hos konstpubliken. De hade upplevt kubismens genombrott i Sverige och hur den internationella surrealismen påverkat de svenska surrealisterna. Båda dessa konstriktningar torde de kritiker, vilkas recensioner jag granskat, ha ansett vara passerade stadier.

Jag har i min studie sökt åskådliggöra en begränsad, av unika tidsförhållanden präglad period av svensk bildkonst, i första hand sedd genom fem Stockholmstidningars konstkritikers ögon, sådan den framträtt i deras recensioner. Min bild måste därför vara färgad av ifrågavarande kritikers åsikter och värderingar, även om dessa ej alltid sinsemellan sammanfallit. Det är självklart möjligt, att den bild, som framkommit genom min undersökning skulle ha blivit mer nyanserad, om jag - i större utsträckning än som för mig varit möjligt - kunnat ta hänsyn även till andra åsikter och värderingar, exempelvis de då aktiva konstnärernas.

Understrykas bör, att de referenser, som jag funnit till kriget är få. Endast i en knapp fjärdedel av samtliga recensioner har jag funnit uttalanden, som kan hän-

föras till kriget, vilket visar att ämnet "konsten och kriget" inte intog någon central ställning i konstlivet.

Ännu en aspekt måste beaktas. Det är konstutställningar i Stockholm, som varit föremål för de recensioner, jag granskat. Detta har medfört, att vissa delar av svenskt måleri under ifrågavarande tid, kommit att behandlas knapphändigt eller ej alls. Så är exempelvis fallet med de konstnärer, som främst haft sin verksamhet förlagd till andra delar av landet.

Jag har tidigare omnämnt utländska konstnärer, som på grund av krigshändelserna eller de politiska förhållandena sökt en fristad i Sverige under krigsåren, bland dem Egon Möller-Nielsen, Endre Nemes och Peter Weiss, som senare kom att intaga en betydande plats i det svenska konst- och kulturlivet. Alla dessa har av mig endast behandlats synnerligen kortfattat, då de under krigsåren föga uppmärskammades av de kritiker, vilkas recensioner jag behandlat.

Min undersökning har - med de reservationer som ovan redovisats - lett till, att man inte kan anse tiden 1939-1945 som någon artskild period i den svenska bildkonsten. Möjligen kan man som Stellan Mörner gjorde 1941, beteckna perioden som en "digestionsperiod", "en tid då man smälter det man under det aktiva 1900-talet tillägnat sig".

EXKURS

Några ord om konstlivet i Finland, Norge och Danmark under krigsåren

Finland

Vid ett besök i Helsingfors 1940, i samband med en finsk samlingsutställning i Konsthallen, noterade Gustaf Näsström att det finska vinterkriget inte satt några synliga spår i den finska konsten. Landskaps- och stillebenmåleriet dominerade på utställningen. Av de ca 100 utställarna fanns endast en, Birger Carlstedt, som använt ett "krigsmotiv". I "Återuppbyggnad" skildrade han nämligen arbetet med uppröjning bland ruiner och byggandet av nya hus. I övrigt tog man inte upp motiv från kriget. Krigets minnen var ännu som "färska sår i själen av förlamande smärta" (ST 26/4 1940).

Under världskrigets senare del tillkom dock ett fåtal målningar med krigsanknytning som hos Erkki Koponen, Uuno Eskola och Olli Miettinen (omnämnd tidigare, se sid 146). Det mest uppmärksammade arbetet blev Lennart Segerstråhles Finlandiafresker (se sid 141).

Nämnas kan här också Yngve Bäck (född 1904), som förenade ett engagemang i tidens händelser med en ljus kolorism. Blomsterstilleben och leende nordisk sommarnatur kunde någon gång avbrytas av mörkare motiv. När målningen "Krigsorkestern", en djävulsorkester spelande "krigets melodi", visades i Helsingfors 1940 väckte den dock föga uppmärksamhet. Bäck målade även reportagemässiga bilder som t ex en strömmingskö på Helsingfors' salutorg. Den målningen fick negativ kritik av recensenten Onni Okkonen, som skrev att den inte gav prov på den rätta och uppbyggliga fosterlandsandan (125).

De skisser och teckningar från fronten, som en del konstnärer trots allt gjorde, offentliggjordes i regel inte. Det är först nu, 40 år senare, som ett visst intresse för dessa dokumentära bilder har infunnit sig (126).

Allmänt kan sägas, att kritikerna inte mottog "krigsmotiv" med någon större entusiasm.

Många konstnärers utbildning och utveckling försenades genom kriget. De få konstnärer, som inte var inkallade, samlades på konstnärskaféet Brondin och i målarskolan studerade en handfull unga flickor och några pojkar, som ännu inte hade blivit inkallade (Erik Kruskopf i förord till Vanni, Sam, *Ett fönster mot Europa*, 1978).

Isoleringen från den yttre världen verkade deprimerande. Det var svårt att få tag i konstnärsmaterial. Stipendier saknades och ingen kunde resa. Konstlitteraturen var svårtillgänglig (127). Utställningsverksamheten var dock förhållandevis livaktig i Helsingfors och ett visst utbyte skedde med Sverige. 1943 genomfördes den tredje samnordiska biennalen i Göteborg (Norge deltog ej).

Abstrakt och surrealistisk konst förekom i synnerligen liten utsträckning på utställningarna och kritikerna var inte heller positivt inställda till den. Birger Carlstedt, som utvecklade ett abstrakt bildspråk under krigsåren, fick först under 1940-talets sista år god kritik i pressen. Den första positiva reaktionen kom dock 1944 från Sigrid Schauman i Svenska Pressen (128).

Utställningsverksamheten kom i gång i större skala 1944. Samma år sändes utställningen "Finsk nutidskonst 1914-1944" till Stockholm (omnämnd tidigare se sid 145). Men det var "framåt i en sliten ytterrock" och det dröjde länge innan konstlivet vitaliserades. Det var trettiotalets stämningar och tendenser som dröjde sig kvar långt in i 1940-talet (Konsten i Finland, sid 289).

Norge

Reidar Aulies målning "9 april 1940" kom att stå som en symbol för tragiken i den tyska ockupationen av Norge. Målningen tillkom 1943 men kunde inte ställas ut förrän efter krigets slut.

Ytterligare några konstnärer gav uttryck för avsky mot kriget. Bland andra kan nämnas Arne Ekeland som år 1943 målade "Kampen", en krigsscen, avsedd att visa människans hopplösa kamp mot krigets maskiner. I målningens förgrund reser sig emellertid en ljus gestalt - en frihetsgudinna.

Många konstnärer deltog i motståndsrörelsen. Några av dem sattes i fängelse och några lyckades fly ej minst till Sverige.

Det var dock, i Norge liksom i de övriga nordiska länderna, få som använde kriget som motiv i utövningen av sitt konstnärsskap. Situationen gav inte heller utrymme för protestverksamhet. Censuren var hård. Regimen ingrep, som tidigare nämnts kraftigt i konstlivet. Redan i samband med Höstutställningen 1940 krävde nazisterna att få förhandscensurera utställningen. Detta krav avvisades dock av utställningsarrangörerna, Bildende Kunstnerers Styre. Vid de följande två höstutställningarna kunde man inte förhindra censur men från och med 1943 svarade åtskilliga norska konstnärer med bojkott och avstod från att deltaga i höstutställningarna.

Statens Konstakademi i Norge nyordnades år 1941. De gamla lärarna avskedades. De flesta eleverna lämnade då akademien i protest och undervisningen upphörde nästan helt.

Dagspressens konstkritik upphörde, likaså tidskriften *Kunst og Kultur*. Nasjonalgalleriet blev under Søren Onsagers ledning huvudbas för "den nye tidens män" och de utställningar, som där arrangerades, inrymde endast traditionellt inriktad konst. Liksom i Tyskland anordnade man en utställning med "Entartede Kunst" (jfr sid 28).

Trots att utställningsverksamheten till stor del förlamades, fanns det i Norge stort intresse för köp av konst under krigsåren, liksom i Sverige sammanhängande med varubrist men god tillgång på pengar. Konstnärerna kunde därför trots minskade utställningsmöjligheter, på privat väg upprätthålla kontakten med sin publik.

Sedan Norge befriats från den tyska ockupationen kunde man vid höstutställningen 1945 erhålla en allmän överblick av den norska konstproduktionen under

kriget. Att detta haft en hämmande inverkan på utvecklingen av den konstnärliga verksamheten, torde framstå som naturligt (Brun, sid 94-98).

Danmark

Det danska konstlivet stod friare gentemot ockupationsmakten än det norska. Utställningsverksamheten fortsatte i stort sett som före krigsutbrottet. Abstrakt konst kunde relativt fritt presenteras trots att ett visst mått av censur förekom.

Friluftsmåleriet dominerade utställningarna. Figurstudier, landskap, fönsterutsikter, ofta utförda i en ljus impressionism var de motiv man mötte. Några krigsmotiv förekom knappast (*Tidens konsthistoria*, del III, sid 617).

Vid sidan av detta traditionella måleri förekom emellertid även surrealistiska och abstrakta tendenser, som just under krigsåren kom att växa sig starka. De unga konstnärerna Egill Jacobsen (född 1910), Asger Jorn (född 1914), Ejler Bille (född 1910), Richard Mortensen (född 1910) och C H Pedersen (född 1913) tillhörde dem, som utan större störande moment från ockupationsmaktens sida kunde utveckla sina tankar och ideer i sin konstnärliga verksamhet.

Under kriget utkom, med Asger Jorn som utgivare, tidskriften *Helhesten* (1941-1944) som kom att bli de unga konstnärernas språkrör. Namnet alluderade på ett trebent fabeldjur, som när det framträdde varslade om död. Namnet var avsett att vara en en provokation mot tyskarna (Thorsen, sid 76). Konstnärernas motivvärld inbegrep emellertid inte något politiskt ställningstagande i egentlig mening. De sökte sig mot en fantasibetonad konst - fri från politiska och materiella förpliktelser (Thorsen, sid 83).

Kritikerkåren (Otto Gelsted, Poul Henningsen och Preben Wilmann), som i första hand uppmuntrade det traditionella måleriet, var negativa till det abstrakta måleriet. Det fanns i det danska konstlivet inte särskilt stor plats för abstrakt konst. Leo Swane, som i verket *Vår tids konst och diktning i Skandinavien* (1948) redogjorde för den danska samtida konstens utveckling avfärdade det med följande ord:

> "Spørger man om den rent kunstneriske vaerdi af deres arbejder er meningerne naturligvis meget delte. Mig forekommer det, at disse abstrakte kunstnere af idag kun har naaet smaa kunstneriske resultater; i komposition, i det rytmiske, i det koloristiske er deres virkemidler ikke videre intressante" (Swane, sid 84).

I senare litteratur ägnas emellertid det abstrakta måleriet större uppmärksamhet. Gunnar Jespersen har i sin historik över "Cobra" betonat hur det andra världskriget trots allt kom att utgöra en positiv bakgrund för dessa unga konstnärer. Isoleringen från utlandet bidrog i viss mån till en koncentration på den konstnärliga utvecklingen (Jespersen, sid 28-31).

I den motståndsrörelse, som växte fram under kriget, engagerade sig många konstnärer, ej minst avseende hjälp till dem, som måste fly. När Hitler 1944 intensifierade ingreppen mot judar, kommunister och andra oliktänkande tving-

ades många lämna landet. Konstnärerna Wilhelm Freddie, Wilhelm Bjerke-Pedersen och Egon Möller-Nielsen tillhörde dem, som flydde till Sverige (om deras mottagande här i landet se sid 161 f).

NOTER:

1. Politisk signatur för de tidningar som behandlas i avhandlingen (gällande åren 1939-1945):
   Aftonbladet liberal (efter 1942 opolitisk)
   Aftontidningen (1942-1956) -socialdemokratisk
   Arbetaren - syndikalistisk
   Dagens Nyheter - liberal
   Ny Dag - kommunistisk
   Nya Dagligt Allehanda - höger
   Social-Demokraten (från 1943 Morgon-Tidningen Social-Demokraten) - socialdemokratisk
   Stockholms-Tidningen (1931-1944 med tillägget Stockholms Dagblad - liberal
   Svenska Dagbladet - frisinnad höger
   (Källa: Tollin, Svensk dagspress 1900-1967, Stockholm 1967)

2. Information även från SvD:s årsböcker där särskilt avsnitt ägnas konstlivet i Stockholm.

3. Jag har använt mig av Thorsten Laurins klippsamling, Nationalmuseum. Thorsten Laurin var bokförläggare och konstsamlare, bror till författaren Carl G Laurin. En stor samling pressklipp rörande konst, donerades 1945 till Nationalmuseum.

4. Innehållsanalyser, i skilda former, anses numera vara självklara och accepterade vid studier av pressen. Metoden är omstridd och olika genomförd av olika forskare. I Sverige är det framför allt Jörgen Westerståhl och hans medarbetare som svarat för utförliga och mer uppmärksammade studier på större fält. Press, radio och television har studerats av Hadenius-Weibull-Seveborg. Innehållsanalyser av tidningars kulturmaterial kan man finna i Sven Nilssons *Det offentliga samtalet. Storstadspressen som medium för kulturinformation och kulturdebatt* (1975) samt Klas Åmarks *Kultur i press. Den svenska pressen och finländskt kultur- och samhällsliv under 1972* (1982). Se även Rydén-Oskarssons *Norrköpings Tidningar 1880-1898, en innehållsanalytisk pilotstudie* (1972).

5. "En kvinnas svårmodiga ansikte är en god symbol för tidens ångest" (Curt Clemens i *Nutida svenskt måleri. Ny följd*, del 2, sid 110) .
   "I en tid som denna söker människorna ofta sin tillflykt till konsten. Människan behöver något annat än masspropagandan, den folkliga patentmedicinen. Hon söker sig från en värld av hat och smuts till fantasiens och färgens rike och får där en välbehövlig kompensation för all krasshet, all cynism, som dagligen slungas genom etern. Konsten, den äkta konsten, är ett tecken på människans värdighet." (Felix Hatz, *Nutida svenskt måleri. Ny följd*, del 2, sid 134).
   "Måhända är skapandet en längtan bort från naturen, människans undermedvetna vilja att förrycka livsbetingelserna och fly undan verkligheten." (Wilhelm Törnqvist, *Nutida svenskt måleri. Ny följd*, del 2, sid 130).

6. Ang. övriga medarbetare i *Mänsklighet* se Landgren sid 33.

7. Betr. övriga medarbetare i *Till Madrid från svenska författare*, se Landgren sid 41.

8. Medverkande konstnärer i skriften *Idag Spanien* ... var:
   Helene Apéria-Meurling, Torsten Billman, Tor Bjurström, Siri Derkert, Sven Erixson, Thor Fagerkvist, Mollie Faustman, Kristian Lundstedt, Vera Nilsson och Ragnar Sandberg. (Vera Nilssons bidrag utgjordes av Penningen contra liv).

9. Se Gotthard Johansson: Herr Engbergs konstprogram, *Kritik* 1941.

10. Se t ex Gotthard Johanssons artikel "Honnör för Osslund", skriven 1938, omtryckt i *Kritik* 1941, Otto G Carlsund:"Konstnärer i alla landskap...", *Konstrevy* 1938:4 samt Nils Palmgren i AB 8/3 1938.

11. Artikeln ingår i *Kritik* , 1941.
    Guernica introducerades av Artur Lundkvist i *Ikarus' flykt* , 1939.

12. Jfr med Rydén, 1974, som pekar på ett liknande förhållande i 1880-talets litteraturkritik. K A Strömbäck skrev i Nya Dagligt Allehanda (1878-1882) och är ett exempel på hur en relativt radikal författare kunde beredas plats i en konservativ tidning. Tidningarnas ägoförhållanden kan också ha påverkat anställningen. Pehr Staff var anställd i Stockholms Dagblad, ett resultat av att han var släkt

med tidningens ägare (Rydén 1974, sid 24). Radikala krafter kunde verka i konservativa tidningar, skriver Rydén. De flesta tidningar till vänster om dessa erbjöd däremot inte en allmän fristad. De av mig undersökta 5 kritikerna var alla anställda i borgerlig press. Per Olov Zennström i Ny Dag uttalade däremot en klar samhörighet med tidningens politik. Emmy Melin som var redaktör i den syndikalistiska tidningen Arbetaren markerade sin socialistiska tillhörighet.

13. Om föregångare till dagens kritiker se även Teddy Brunius, *Kritikens pionjärer* (1963) och Sandström, Sven i *Konstkritik* (1968).

14. Om Trettonklubben se även Artur Lundkvist, *Självporträtt av en drömmare med öppna ögon*, 1966, samt Thure Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, Lund 1978. Stenström redogör för Trettonklubben som förebild till *Grupp Krilon*.
    Presentation av Gotthard Johansson inför hans 50-årsdag, se SvD 8/5 1941.

15. Den nationalistiska linjen företräddes främst av högertidningar som Nya Dagligt Allehanda och Östergötlands Dagblad, av vissa folkpartistiska tidningar som Stockholms-Tidningen och Svenska Morgonbladet. Man utgick från att de grundläggande orsakerna till de allvarliga konflikter, som uppstod under 1938, var olösta nationalitetsproblem. Nationell tillhörighet borde därför utöva den viktigaste statsgrundande principen (Åmark 1973, sid 35).

16. På Trots Allt!:s förlag utgavs skriften *1940 års män*. Det var historiska citat av Rickard Lindström, Allan Vougt, Harald Åkerberg och Ivar Österström, och bestod av en samling "kompromitterande" citat från 1940, sammanställda av Ture Nerman. Här förekom de ofta citerade orden av Vougt i Arbetet 27/7 1940 om att vi ha "ingen rätt att betvivla ärligheten i den tyska ambitionen att skapa ett bättre Europa" (Drangel, sid 175).

17. Om Nässtrom, se vidare Nyblom, Teddy, *De nya herrarna* (1945, sid 190). Martin Strömberg skrev ett 20-tal recensioner under Näsströms frånvaro. I dessa finns inte några politiska uttalanden, inte några kommentarer rörande världskriget.

18. Stig Ahlgren redogjorde i en serie artiklar i AT 1942 om kåsören som opinionsbildare och analyserade Finns och Kardemummas kåserier under krigsåren. Ahlgren varnade för kåsörernas stora möjlighet att påverka opinionen.

19. Ett exempel på en skribents frihet gentemot en tidnings ideologi: Karl Vennberg skrev i Arbetaren men var inte fast anställd och därmed inte medlem i SAC. Vennberg var främmande för syndikalisternas ideologi. Ersättningen för artiklarna var liten och Vennberg lade inte ner något omfattande arbete på vad han skrev (Lagerlöf sid 243-244).
    Om tillförlitligheten i åsikterna kan nämnas att Vennberg ibland i ren opposition mot tidningen Arbetarens sovjetfientliga ledaravdelning kunde skriva "extra sovjetvänligt!" (Lagerlöf sid 247).
    För ytterligare information om Blomberg som konstkritiker se Schaffer, sid 39ff).

20. Information om Artur Lundkvist, hans verksamhet under krigsåren, bl a hans resa till Norge i samband med ockupationen i Norge se Lundkvist, 1966.

21. Otto G Carlsund redogjorde i anslutning till uppställningen hur han räknat fram de olika siffrorna. Se Konstvärlden 1942:15.

22. Liknande beräkningar hade förekommit redan före krigets utbrott. I oktober 1935 gjordes en sammanräkning av antalet utställningar i Stockholm. 153 konstnärer ställde ut samtidigt i olika lokaler (SvD 23/10 1935).
    Palmgren gjorde en beräkning i oktober 1938 och fann att i ca 15 utställningslokaler visades sammanlagt 1 400 - 1 500 konstverk. Han oroade sig för konstnärskårens stora ökning och såg med skepsis på de många amatörer och "lycksökande utlänningar" som fritt kunde ställa ut. De rutinerade tavelmakarna hade också bidragit till att driva upp takten (AB 24/10 1938).

23. Sveriges Allmänna konstförenings medlemstal var vid ingången av 1940 3 841 personer och 1945 hade antalet ökat till 8 723 (Lindwall 1982, sid 111).

    Antalet besökare i Nationalmuseum var (SOU 1949:39):

    1936 139 300
    1941 111 400
    1942 126 000
    1943 156 700

1944 168 709
1945 191 750
1946 265 201

24. Priserna var tryckta i katalogerna. Flera av de mer etablerade konstnärerna ställde dock inte ut på dessa utställningar och man saknar namn som Isaac Grünewald, Sven Erixson och Bror Hjorth.

25. För en presentation av stockholmsgallerier se även Schaffer sid 16-18.

26. Exempel på kontrakt se bil 3 (mellan galleriet och Curt Clemens 1940 och mellan galleriet och Helge Franzén 1941.

27. Se Bror Hjorths självbiografi *Mitt liv i konsten* (1967) sid 75-76.

28. De tretton utställarna 1945 var Eric Alsmark (f. 1911), Karl-Göte Andersson (f. 1904), Nils Björklund (f. 1912), Kurt Carendi (f.1905), Gösta Granström (f. 1908), Knut Irwe (f. 1912), Olle Nordberg (f. 1905), Knut W Pettersson (f. 1906), Gösta Sundwall (f. 1900), Harald Widing (f. 1903), Pelle Åberg (f. 1909) samt skulptören Edvin Öhrström (f. 1906).

29. Bytesverksamheten kunde någon gång ta sig ett drastiskt uttryck. Arwid Knöppel bytte en gång konst mot tårtor hos en konditor. Det blev flera tårtor som familjen Knöppel avåt i hemmet till skenet av en gatlykta. Elektriciteten var avstängd. Man hade inte råd att betala elräkningen (uppgiften från konstnären Nils Zetterberg i intervju den 14/10 1980).

30. Galleriet, som var inrymt i två rymliga privatvåningar, hade fint renommé. Rolf Söderberg antyder, i sin studie över Siri Derkert (1974) att Gösta Stenman var skicklig och lyckades smörja kritikerna så att de i regel skrev mer beröm än vad de rimligt kunde mena (Söderberg 1974, sid 107). Stenmans dotter, Maja Rydman, var assistent till fadern och arrangerade utställningar i del av lokalerna under namnet Stenmans dotter.

31. En kort tid tycks konstnären Carl Gunne ha lett galleriet enligt uppgift i *Svenska män och kvinnor*, Sthlm 1942-1955.

32. Se vidare Berggren, Helena, *Samlaren*. Uppsats för påbyggnadskurs i konstvetenskap vid Stockholms universitet vt 1983.

33. Tidigare hette galleriet Blanches konstsalong.

34. I flera andra länder förekom en högkonjunktur för äldre konstnärer vilket hade sin förklaring i det politiska skeendet. Gotthard Johansson kommenterade förhållandet i samband med recensionen av den tyska bok- och grafikutställningen på NM i januari 1941:
"intressant att iaktta är särskilt, hur bortfallet av den expressionistiska generationen, vars verk i Tyskland numera betraktas som 'entartete Kunst' här liksom i Ryssland medfört en ny högkonjunktur för en delvis även till levnadsåren äldre, närmast av fransk impressionism och naturalism inspirerad och i grund och botten mera internationellt betonad generation" (SvD 16/3 1941).
Siri Rathsman, som kommenterade det parisiska konstlivet i Konstrevy, uppmärksammade ett liknande förhållande på de franska konstgallerierna (*Konstrevy* 1944:1-2) under rubriken "Fransk konstpolitik").Påpekas bör dock att detta gällde förhållandena i de krigförande länderna. Avsaknad av konkurrens från utländska konstnärer i Sverige kan dock ha varit en bidragande orsak till uppskattningen av äldre konstnärer. Övriga orsaker se ovan under avnsittet om Konsthandeln.

35. P.A. Hansson definierade den andliga beredskapen på följande sätt: "Först nämner jag den *andliga* beredskapen. För ett folk som vill vara neutralt har den mentala utrustningen stor betydelse. Denna utrustnings väsentliga element är en stark kärlek till freden, parad med en vilja till hävdande av friheten, rotad i vad vi närmast kunna benämna fosterlandskärlek /.../ Kärleken till fosterlandet ligger latent i det svenska folket men viljan att värna är icke oberoende av känslan av delaktighet, av andel och ägande." (Tal den 12/9 1939, Hansson, sid 28)

36. Om Engelbrekt och konsten se sid 118.

37. Termen beredskapslitteratur är en samlande beteckning på den tendenslitteratur med nationell och demokratisk inriktning, som producerades av rikssvenska författare u.a.v. (Landgren, sid 11).

38. Betr beslagtagna artiklar se Landgren sid 66f.
Av övriga arbeten som behandlar tryckfrihetspolitiken under kriget kan nämnas J Ringdahl: *Tryckfrihet och utrikespolitik. Svensk presspolitik under andra världskriget* (Otryckt lic.avh. i statskundskap 1966). Å Thulstrup: *Med lock och pock. Tyska försök att påverka svensk opinion 1933-1945* (1962) samt Ture Nermans memoarer *Trots Allt! Minne och redovisning* (1954).

39. Palmgren hade talat om konsten som *dubbelt* angelägen. I ett tal den 27/8 1939, alltså bara ett par veckor tidigare, sade Per Albin Hansson:
"Det är enigheten inom vårt folk och viljan från alla håll till samverkan för det gemensamma bästa. Vi har under de senare åren kunnat glädja oss åt växten av dessa krafter i det normala samhälleliga uppbyggandet. I svår tid är medvetandet om deras tillvaro *dubbelt* värdefullt" (Hansson, sid 14).
Berg fann konsten "dubbelt välgörande i en tid då meningslös förödelse och blind dödsdrift tycks behärska mänsklighetens ansträngningar" (DN 4/7 1940).
Formuleringar som "nationell samling på bred front" (Per Albin Hansson i tal den 9/11 1940 kan jämföras med "konstnärlig frammarsch på bred front" (Kat.förord till Nationalmusuems vårutställning (kat. 69) 1940). Ordet "hugnesamt" (se Per Albin Hanssons tal i samband med Valrörelsen 1942) återfinns hos Näsström t ex den 18/4 1941 och 17/1 1941. Omistliga värden och vederkvickelse (SvD 15/9 1939) är andra värdeord. Små stater blev "våldförda" (se Per Albin Hanssons tal i samband med Valrörelsen 1942 och Hoppes recension av tjeckisk konst (SocDem 12/3 1941).

40. Leo Swane, dansk museiman och konsthistoriker, var direktör för Statens museum for Kunst i Köpenhamn 1931-1952 (Bonniers konv. lexikon).

41. Frånvaro av politiska protester sågs emellertid av vissa som ett accepterande av utvecklingens gång. Ämnet togs exempelvis upp till behandling i en artikel i DN 9/3 1940 av Torsten Fogelqvist 9/4 1940. Torsten Fogelqvist varnade för den neutralitet, som innebar att den enskilde upphörde att reagera. (Artikeln omtryckt i Torsten Fogelqvists *Postludium* (1946).

42. Konstrådets verksamhet under kriget lades ner då anslagen drogs in. Vissa utsmyckningar, som påbörjats före krigets utbrott utfördes emellertid och genom lotterimedel kunde vissa projekt utföras (se Konstrådets verksamhetsberättelse 1944).

43. Från och med 1942 skrevs i pressen ett flertal artiklar som handlade om vikten av att återbörda konsthallen till konstlivet.

44. Skandinaverna var en konstnärssammanslutning som tillkommit i Köpenhamn och som bestod av "övervägande unga danska modernister, mer eller mindre trogna anhängare och utövare av den konkreta eller om man så vill abstrakta konsten" (Artur Lundkvist i Konstrevy 1940:2). I artikeln nämndes danskarna Egill Jacobsen, Erling Friis, Asger Jørgensen och Hans Øllgaard och norrmännen Ragnar Kraugerud, Olav Strømme och Sigurd Winge. Dagspressens kritiker var inte särskilt entusiastiska och Berg ansåg att "den abstrakta konsten verkar bra torr inte minst i en tid som denna; den har inte mycket att ge av mänsklig bredd och värme" (DN 25/1 1940).

45. Se även artikel om Liljevalchs konsthall i KRO:s medlemsblad 1942:3 och 1943:1.

46. Se även ST 19/9 1943 där Gustaf Näsström preciserar sina önskemål.

47. Polemik mellan Per Meurling och Erik Blomberg förekom i pressen 1937. Återgiven i Erik Blombergs *Mosaik* 1940.

48. Poul Henningsen, dansk konstkritiker.

49. KRO utfärdade under kriget identitetskort för konstnärerna så att de kunde vara ute och måla utan att polisen ingrep. De kunde misstänkas för spioneri. Se KRO:s medlemsblad 1941:1.

50. I Torbackes redogörelse för DN:s politiska historia (DN och demokratins kris 1937-1946, 1972) noteras att tidningens kulturmedarbetare och recensenter inte fick ge uttryck åt politiska uppfattningar. När tidningens musikkritiker Curt Berg 1943 i en recension av ett framträdande av tyska musiker, framförde sin avsky mot nazismen opponerade sig chefredaktören Sten Dehlgren, som inte gillade musikkritikerns "politiska utgjutelser" (Torbacke, sid 338).

51. Utställningen var en svarsvisit till en motsvarande svensk utställning som hållits i Preussiska Statsbiblioteket i Berlin 1937. Inbjudare till utställningen i Stockholm var överintendent Axel Gauffin och

riksbibliotekarie Oskar Wieselgren och utställningen stod under beskydd av ecklesiastikminister Gösta Bagge och tyska sändebudet, prins Victor zu Wied (*Konstvärlden* 1941:1).

52. Informationen hämtad från GHT 26/3 1941 i samband med recension av Wäinö Aaltonens utställning på NM.
"Hakkorsflaggan vid Nationalmuseum som hägnat den tyska bokutställningen försvann och i dess ställe kom Finlands blåvita nordiska korsfana. Det kan inte hjälpas, den passade bättre i den frostiga förvårsluften".

53. Carlsund hade tidigare, 1938, riktat kritik mot Tyskland och behandlingen av de tyska konstnärerna. Han hade kraftfullt betonat sitt engagemang för dem och själv utropat sig till "entartet-konstnär" (GHT 5/9 1938). Carlsund kritiserade också Tyskland i samband med en tysk hantverksutställning som hölls på Statens Hantverksinstitut i maj 1942. Han var beklämd inför alla de hakkors som dekorerade de utställda produkterna:
"Och för att ingen skall glömma att Hitlers Gud, är hämndens Gud tecknas det hakkors på bokband och dokumentschatull, på husgeråd och annat som gemene man har för ögonen varje dag"

och vidare:

"Vid åsynen av alla dessa partimärken, som fått rangen av nationella symboler, blir en person, som bekänner sig till apostolicum, beklämd. *In hoc signo...?*" (AT 22/5 1942).

54. Hoppe framhöll att Nationalmuseum, som vid flera tillfällen hade kunnat visa konst från krigsdrabbade länder, förde en "opolitisk politik" (SocD 20/2 1943).

55. "Rumänsk konst" recenserad även i DN 11/9 1943.
Engelsk grafikutställning på NM i mars 1940 recenserad även i DN 14/3 1940. Engelsk akvarellutställning på NM i februari 1943 recenserad även i DN 11/9 1943 och SvD 10/2 1943.

56. Skarp kritik mot utvecklingen i Tyskland riktades även åren före krigsutbrottet av ett flertal organisationer och Louise Drangel har i sin avhandling *Den kämpande demokratin* (1976) redogjort för de organisationer, som bedrev antinazistisk och antifascistisk propaganda. Hon nämner Kulturfront som bildades 1935, Folkfronten och Antifascistik samling som de tre som bildade en folkfrontsantifascism under 1930-talet. Drangel nämner att den folkfrontsfascism som de representerade blev en marginell företeelse i Sverige beroende på att svensk fascism var en obetydlig rörelse. En annan orsak var det starka motstånd som dessa organisationer mötte från ledande socialdemokratiskt håll, som i dem såg kommunistiska täckorganisationer. Vid storkrigets utbrott 1939 mattades folkfrontsideologin av och antifascismen ändrade karaktär. Antinazism ersatte antifascism och man koncentrerade sig på hotet från Tyskland och nazismen.

57. Se Knyphausen, sid 141 och Wennerholm, sid 222.

58. Det fanns naturligtvis fler som engagerade sig i motståndsrörelsen. I *Leva om sitt liv* skildrar Alice Lyttkens den propaganda- och hjälpverksamhet som bedrevs med bl a prins Wilhelm som medhjälpare (Wennerholm sid 227).

59. "Nio unga" bildades 1925 och bestod av Carl J, Gustav och Märta Alexanderson, Gustaf Arnér, Martin Emond, Sven Erixson, Sven Hempel, Paul Källström och Rudolf Persson (Seth, sid 206).

60. Gotthard Johansson publicerade artikeln "Svensk naivism" med anledning av utgivningen av en konstnärsmonografi över Eric Hallström i serien *Svenska målare* (a.b. Svensk litteratur).

61. På det politiska planet hade de olika partierna och medborgarna alltsedan första världskriget funnit varandra i neutralitetspolitikens tecken. Visserligen hade ett officiellt nordiskt samarbete på olika områden förekommit sedan länge, men under det första världskriget knöts banden mellan de nordiska regeringarna fastare. Det då hotfulla läget bidrog till en försoning mellan Norge och Sverige efter unionsupplösningen. Danmark, Norge och Sverige fann varandra i en gemensam neutralitetspolitik. Man sökte också såväl genom diplomatiska som ekonomiska överenskommelser stödja varandra. Det nordiska samarbetet ledde bl a till bildandet av föreningarna Norden.
Det världspolitiska lägets skärpning vid början av 1930-talet, framför allt markerat av utvecklingen i Tyskland, kom att öva inflytande på det nordiska samarbetet. Man betonade starkare än förut de nordiska folkens nationella samhörighet. Ett gemensamt nordiskt försvarsförbund blev en tanke, som åter kom i blickpunkten (SOU 1943:46. Betänkande med förslag angående upprättandet av ett nordiskt institut, sid 14-15).
Den svenska utrikespolitiken under 1930-talets slut, med Richard Sandler som utrikesminister

innebar en "aktiv" nordisk neutralitetspolitik. Inför världskriget sökte man vägar att stabilisera den nordiska regionen som ett neutralt block utanför stormakternas intressemotsättningar. Någon direkt form av militärt samarbete var emellertid inte aktuell. Avsikten var att söka minimera riskerna för att de nordiska länderna skulle tvingas in i kriget (Johansson, Alf, sid 17).

I samband med Moskvapakten mellan Tyskland och Ryssland visade det sig emellertid, att en sådan nordisk politik inte gick att genomföra. När Finland sedan i revanschkriget efter vinterkriget gick samman med Tyskland, undanrycktes förutsättningarna för en samordnad svensk-finsk politik på neutralitetens grund (Johansson, Alf, sid 357).

62. En morgontidning med nazistisk tendens, den från Tyskland understödda *Dagsposten* började utges vid slutet av 1941. De nazistiska grupperna var i sig själva lika betydelselösa som föraktade, men de hade vissa utlöpare i de s k Flygsocialisterna som från 1942 erhöll hemligt understöd från Tyskland i egenskap av svensk "förnyelserörelse". Vissa utlöpare fanns också i Torsten Kreugers tidningar, särskilt AB som 1941 tillrådde "modig uppslutning" men i viss mån även ST (Andréen, sid 125).

63. Carl Alexanderson i opublicerad insändare (Norrköpings museums arkiv).

64. Under kriget var man i regel försiktig i formuleringar om judiska karaktärsdrag. Nedsättande värderingar har väl långt tidigare förekommit, ibland allvarliga, ibland utan någon större kritisk underton. Gösta Olson berättar i *Från Ling till Picasso*:

"Jag minns en gång - jag tror det var 1907 - när jag satt ensam på baren och blev vittne till ett litet intermezzo som imponerade djupt på mig då. Det kom in en skara unga män i tradtionell konstnärsutstyrsel, långt hår och manchesterbyxor. Isaac Grünewald var med - honom kände jag till utseendet - och de andra identifierade jag så småningom. Det var bland andra Birger Simonsson, Gösta Sandels, markerat artistiskt klädd med en stor halsduk men mycket soignerad, Nils Dardel slätrakad och elegant, och om jag inte minns fel, norrmannen Henrik Sörensen som tydligen var på besök i Stockholm.

Herrarna tågade in och placerade sig i den berömda skinnsoffan i hörnet, och det var skratt och skämt och uppsluppen stämning redan från början. Plötsligt var det någon som ropade:
- Nu ska vi ha lite judeförföljelse!

Och så lade de upp Isaac på soffan, satte sig på honmom och började hoppa upp och ner på honom och skrika av förtjusning.

Då blev jag förbannad och tänkte, att här måste man ingripa, sånt här tillåter jag inte. Men jag lugnade mig litet, och det var tur, för så småningom begrep jag att offret hade lika roligt som bödlarna." (Olson, sid 12-13).

65. Om Engelbrekt, se vidare Theorell 1973.

66. Se SvD 20/11 1941, DN 13/11 1941, AB 16/11 1941.

67. Albin Amelins målningar kommenteras senare, se sid 173 ff.

68. Eddan tillkom 1926-1936, Ragnarök 1938-1940. Uppgiften ur Palmgrens *Nutida svenskt måleri. Ny följd*, 1945.

69. Se Landgren, sid 112 f. "Man har redan länge talat om de första decennierna på 1900-talet som en brytningstid till ett nytt samhälle, och i det ragnarök, där vi stå i dag, förefaller detta tal mer än någonsin som en sanning" (Palmgren i *Nutida svenskt måleri. Ny följd*, del 1, sid 2).

70. I primitivism kunde dock inrymmas politiska strömningar. Sven Stolpe såg i den nya livstron en antiintellektualism som avspeglades i beundran för handlingens män, sporten, sexualmoralen, den unga konsten och i tidens politiska strömningar, fascism och nationalsocialism (Sven Stolpe: "På jakt efter tidens ansikte", ST 26/4, 29/4, 2/5 och 6/5 1931, se Schaffer sid 48). Även Blomberg varnade för anti-intellektualism som kunde bereda väg för förenklade samhällsläror och vädja till våldsinstinkter (Erik Blomberg: "Tre generationer". SocDem 10/7 1934, omtryckt i *Mosaik* 1940, se Schaffer, sid 48).

71. Palmgrens rubrik "Idag gäller det Ossian Elgström " syftar på Palmgrens tidigare engagemang i samband med Ivan Aguéli och Helmer Osslund. Beträffande Osslund gällde det konstnärens statspension. Se även Otto G Carlsunds artikel "Helmer Osslund, ett apropå". *Konstrevy* 1938:3.

72. Tävlingsjuryn tilldelade konstnären Sven Ljungberg 1:a pris, konstnärerna Bodil Güntzel och Alb. Stockenström vardera ett 2:a pris. Ossian Elgström och Erik Kinell vardera ett arbetsbidrag. Ossian Elgströms förslag hade nr 3 och mottot var "Tre Grekiska kors 1943".

73. Ärendet gällde ett porträtt som konstnären eventeullt skulle göra.

74. När tidningen Trots Allt! publicerade en förteckning över "Hitlers svenska vänner" (dvs medlemsförteckningen i föreningen Tysklands vänner) fanns konstnärerna Ossian Elgström och Carl Milles med (Trots Allt! 1939:1).

75. Entusiasmen för Elgström tycktes i viss mån förblinda kritikerna. Ingen nämnde de hakkorsformationer som förekom på målningarna - utom Näsström, som fann dem "pikanta" (ST 7/3 1942).

76. I recensionen omnämns några målningar med krigsmotiv. Dessa behandlas i i kap. V:8.

77. Det var det diffusa ljuset som omsvepte församlingen som för Palmgren bildade symbol för styrka och sammanhållning.

78. Ny Dags recensent Per-Olov Zennström anmälde också utställningen och tecknade sin bild av den gustavianska tiden. Han såg den som en sista blomstringsperiod innan det borgeliga samhället växte fram. Då omhuldades konsterna. Konsten hade sin sociala uppgift och sitt säkra ekonomiska underlag i beställningar från kungahus, aristokrati och borgerskap. Allt detta försvann när det borgeliga samhället växte fram (Ny Dag 31/10 1943).

79. Talet hölls med anledning av att Tyskland och Finland närmade sig varandra.

80. Näsströms tal om ett nordiskt Hellas anknyter till tal och tidningsledare om slaget vid Thermopyle. Leonidas och hans spartaners strid mot den persiska övermakten år 480 knöt an till det samtida skeendet. Den finska hären liknades vid spartanerna och det Karelska näset vid passet vid Thermopyle. Karl Asplunds dikt "Thermopyle" tillkom i december 1939 och deklamerades vid ett av de möten som hölls för Finland (Landgren, sid 83). När Ragnar Josephson skrev uppsatsen Tidens drama i oktober 1940 (ingår i essäsamlingen *Tidens drama*, utgiven 1944) betonade han parallellen med Aischylos sorgespel "Perserna", som skildrade slaget vid Salamis. Josephson hade då inte endast Finland i tankarna utan hela krigssituationen (Josephson, 1944 sid 25-26). Även Norge kunde utgöra ett nordiskt Hellas. I illustrationen till Birger Nermans dikt "Facklan" i diktsamlingen *En broder i nöd* ... har Isaac Grünewald framställt parallellen mellan det kämpande Grekland och det ockuperade Norge. Ur den döende krigaren lyfter Prometheus den eviga elden.

Grekiska byggnadsverk var symboler för andens och tankens frihet som t ex i Karl Asplunds "Thermopyle", där en grekisk arkitrav var ett "modets fäste".

I Stig Borglinds tornålsgravyr "Akropolis" från 1938 har tankens frihet symboliserats av Akropolis. Gravyren kom ut strax före andra världskriget och satt på väggarna hos konstnärer och intellektuella som ett tecken på att demokratin och det klassiska arvet skulle överleva (Bjurström 1976, sid 12).

Diktaturers makt att krossa tankens frihet och demokratin åskådliggörs t ex i Esaias Thoréns "Spelet har börjat" från 1938 och i Egon Möller-Nielsens skulptur "Våldet".

58. Isaac Grünewald: Illustration i En broder i nöd... 1942. Foto Kungl bibl.

81. Ur tal vid öppnandet av Riksförbundets för bildande konst nordiska vandringsutställning i Malmö, januari 1938.

82. Alf Johansson har redogjort för engagemanget för Finland och urskiljer tre olika typer av engagemang:
1. en hjälpverksamhet - bidrag till de lidande i form av i första hand mat och kläder
2. hjälpverksamhet samt aktiv hjälp genom att sända frivilliga soldater (Frivilligkåren)
3. Aktivism, som innebar att Sverige skulle delta i kriget.

83. Bengt Landgren tar upp detta förhållande som en kommentar till några artiklar, skrivna av Torsten Gårdlund i tidskriften *Tiden* (1940:3 och 1940:4) (Landgren, sid 88). Gårdlund hade menat att de som stod för den outrerade profinska propagandan förhöll sig passiva inför fascismens framfart. De var konservativa och starkt högerinriktade. Landgren påpekar att detta inte gällde författare, som var aktiva i Finlandsrörelsen. Eyvind Johnson, Harry Martinson och Wilhelm Moberg som engagerade sig i Finlands sak intog under 1930-talet en klart uttalad antifasicstisk hållning.

84. De finska utställningar jag granskat, är följande:
Aaltonen, Wäinö, Nationalmuseum februari 1941
Bäcksbacka, Irina, Modern konst i hemmiljö mars 1940
Eskola, Uno, Brunkebergs konstsalong mars 1942
Favén, Antti, Konstakademien juni 1940
Lindholm, Berndt, Stenmans konstsalong mars 1943
Lönnberg, Ivan, Rålambshof september 1941
Mäkälä, Juho, Stenmans konstsalong oktober 1941
Mäntynen, Jussi, De Unga januari 1940
Sallinen, Tyko, Stenmans konstsalong oktober 1939
Schjerfbeck, Helena, Stenamns konstsalong november 1939, april 1940, oktober 1942, november 1944
Samlingsutställningar:
Finsk konst, De Unga november 1939
Finsk konst, Nationalmuseum juni 1940, mars 1942
Finsk nutidskonst 1914-1944, Nationalmuseum april 1944

85. Ny Dag transportförbjöds under kriget.

86. På uppdrag av Ryti gjorde Lennart Segerstråhle två stora fresker i Finlands Bank i Helsingfors "Finland vaknar" och "Finland bygger". De första utkasten är daterade 1938, de färdiga freskerna 1943. På sommaren 1944 inkom till Ragnar Josephson och Arkivet för dekorativ konst i Lund en förfrågan från konstnären om Arkivet kunde ta emot hans studier till de stora freskerna, så att de skulle kunna räddas undan kriget om freskoverket förstördes. Skisserna flögs till Sverige. En utställning gjordes därefter på universitets konstmuseum s.å. (Josephson, Ragnar: *Lennart Segerstråhles Finlandia*, Lund 1944 (utställningskatalog).

87. Utställningen hade tillkommit på initiativ av Nationalmuseum, i samarbete med Samfundet Sverige-Finland (*Konstvärlden* 1941:3).

88. GHT och Nordens Frihet representerade AB:s motsats. Man kritiserade skarpt regeringens neutralitetspolitik. Torgny Segerstedt talade med förakt om den svenska passiviteten och pekade på att allt tal om nordisk samhörighet bara var ord. Han såg Norge som en kontrast till Sverige som givit Tyskland väpnat motstånd och därigenom räddat sin nationella heder. Även Ture Nerman i Trots Allt! var mycket kritisk till Sveriges handlande (Landgren sid 93-94).
För en mer initierad redogörelse för det litterära engamenget för Norge se Mjöberg (1944) och Landgren (1975).

89. Från och med sommaren 1941 var V-tecknet en symbol för motståndet mot nazismen. I de ockuperade länderna började man rita V-tecken, t ex på husväggar, i gatusmutsen, i snön. I Sverige sålde Kämpande Demokrati en V-nål i silver (Drangel, sid 68).

90. Eyvind Johnsson var ansvarig utgivare för den i Stockholm utkomna skriften *Håndslag*. Tidskriften riktade sig till norska flyktingar i Sverige men även till hemmafronten i Norge. Den innehöll motståndspropaganda, information om tidsläget samt analyser av opinionsläget i Sverige. Man ville inskärpa att de pronorska stämningarna i Sverige var starka (Landgren, sid 102).

91. Liksom i Tyskland arrangerades en utställning av den icke-acceptabla konsten. "Konst och okonst". Bland de utrensade verken förekom tavlor av Per Krohg, W Middelfart, R Auli och R Thy-

gesen, även verk av utländska konstnärer som Picassso och Braque. Tavlor av Grünewald och X:et ingick bland de svenska. Edvard Munchs målningar som nyligen återköpts från tyska museer rörde man däremot inte (redogörelse i KRO:s medlemsblad 1942:2).

92. I samband med utställningen med Finsk konst på Nationalmuseum i mars-april 1942 skedde en insamling från finska konstnärer till de norska kollegerna som tack för den hjälp finnarna fått under vinterkriget (se ST 27/3 1942, DN 4/4 1942 och SvD 8/4 1942).

93. Konstnären Per Krohg fängslades och vistades i ett arbetsläger i Grini. Där höll han en serie improviserade föreläsningar om konstens historia för de övriga internerade vilka han senare publicerade i en bok: *Foredrag om malerkunst i brakke 12* . (1945). Han kom efter fängelsevistelsen till Sverige som flykting och vistades hos Isaac Grünewald (ST 29/9 1945).

94. Flera tidningstecknare skildrade händelserna i Norge. Stig Höök (Blix) kommenterade händelserna i Norge i GHT. Mark Sylwan, tecknare i DN, i AT och senare i SvD, även illustratör i Vecko-journalen visade på en utställning 1943 på Galerie Moderne "högaktuella politiska blad där han med bister indignation tolkar sin syn på förhållandena i våra dagars Norge", skrev Hoppe i SocDem 20/5 1943.

95. Ovanstående recension ej upptagen som referens till Danmark utan som referens till isoleringen.

96. Galerie S:t Lucas arrangerade utställningen "Danmarks ansikte" (dansk 1800- och 1900-talskonst) till förmån för danska flyktinghjälpen (Referens i SvD 23/11 1943, DN 26/11 1943 och SocDem 3/12 1943).

    Finska konstnärer arrangerade på De Unga en utställning till förmån för landsflyktiga norska och danska kamrater, en utställning "som förtjänar att observeras i en tid av nordisk förvirring", skrev Näsström (ST 23/4 1944).

    Referenserna var i första hand korta meddelanden på en eller ett par meningar.

97. Stockholmarna konfronterades med dansk konst vid ett par tillfällen under kriget. I januari ställde "Skandinaverna" ut i Esseltehallen. Någon referens till kriget i samband med recensionerna har jag inte kunnat finna. Artur Lundkvist presenterade utställarna i Konstrevy. Se not 44.

    Nils Wedels målning "Ockupation", en abstrakt komposition, var alltså en bild för "döva öron". Svårbegriplighet och eller motvilja att sätta sig in i ett abstrakt bildspråk var medverkande komponenter till ointresset. (Se även ST 21/1 1940 och SvD 25/1 1940.

    Den danske konstnären Wilhelm Bjerke-Pedersen kom till Sverige 1940. Han var välinformerad om kontinentens konstliv och hade sedan flera år tillbaka varit en förmedlande länk mellan de svenska surrealisterna och det kontinentala konstlivet, bl a genom att leda tidskriften *Konkretion* (1935-1936). Enligt hans efterlevande hustru Eva-Lena Lennartsson var de första åren i Sverige en svår tid för konstnären.

98. Beträffande de här registrerade referenserna bör åter framhållas att isoleringens effekter på konstlivet framkommer även i andra recensioner, även om ordvalen var annorlunda. När t ex recensenterna noterade att konstnärerna sökt sig till svenska motiv kan de ha menat att det berodde på isoleringen.

99. "Till sist blev man så utsvulten av brist på originalkonst att även en färgreproduktion var värd att ställas ut. När Svensk-Franska sista krigsåret visade små och dåliga färgtryck efter nya målningar av Bonnard och Matisse gick man dit ändå, om inte annat så för att få en aning om hur det numera målades i Frankrike. Längtan efter fred och frihet att få resa ut och se sig omkring blev allt starkare..." (Lennart Rodhe i *Konstrevy* 1950:6).

100. Se även Palmgren AB 23/3 1945 där konstnären Lennart Olofsson rekommenderas resa till Paris och densamme i AB 16/4 1943 där Nils Söderberg rekommenderas att resa ut i världen "det vill säga den lilla värld där det ännu är möjligt att röra sig fritt"

    Betydelsen av internationellt utbyte förekommer i flera recensioner som behandlar utländsk konst. Se t ex DN 15/10 1943 - om rumänsk konst, ST 16/1 1944 - om de landsflyktigas utställning i baracken vid Nybrokajen, SocDem 23/2 1944 - om samma ställning, ST 17/9 1944 - om franska reproduktioner på Svensk-Franska Konstgalleriet.

101. Inför Nemes' utställning på Stenmans dotter 1943 var kritiken god, men man fann konstnärens bildspråk komplicerat. Palmgren ringde upp konstnärern för att läsa upp den recensicon han skrivit. Palmgren ville få bekräftelse på, att han uppfattade bilderna på rätt sätt. Den recension, som senare publicerades i AB var positiv, något som förvånade Nemes. Palmgren ansågs ha antisemitiska tendenser (intervju med Endre Nemes den 14/ 2 1984).

102. Enligt intervju med Endre Nemes 1984.

103. Inför den följande genomgången av de krigsmotiv som förekom i utställningssammanhang skall här anges ett exempel på en referens. I Näsströms recension från SAK:s höstutställning 1940 nämns i texten att flera konstnärer tolkat kriget i bild. Även om flera konstnärer är upptagna i recensionen registreras detta med *en* markering - oavsett att det är flera målningar och flera konstnärer som behandlas. Detta förfarande kompliceras av att om flera recensenter t ex alla 5 - uppmärksammar samma sak kan man få 5 referenser. På så sätt anger referenserna inte antal konstverk med krigsmotiv. Utgångspunkten för min undersökning har emellertid varit att i grova drag se om krigsmotiv förekom under krigsåren och hur de i så fall uppmärksammades av recensenterna. Det resultat, som jag erhållit med datorns hjälp, har fått tjäna som utgångspunkt för min studie i, om och hur kriget kom till uttryck i bildkonsten.

104. Uttalande av Carl Kylberg i utställningskatalog, april 1941, Svensk Franska Konstgalleriet.

105. Den avmätta inställningen hos vissa kritiker, särskilt hos Berg i DN, berodde delvis på den redan tidigare negativa inställningen till Kylbergs måleri. Det religiöst färgade måleriet och det måleriska utförandet appellerade inte till alla. Flera gånger hade hans måleri förorsakat debatt i konstlivet - senast i samband med att Nationalmuseum inte köpte "Uppbrottet".

106. På utställningen våren 1946 i Liljevalchs konsthall visades även flera nytillkomna verk direkt inspirerade av krigshändelserna. I en intervju i samband med vernissagen underströk konstnären själv sitt tidsengagemang:
"Jag har blivit styrkt i min uppfattning att den linje jag slagit in på är den enda riktiga för mig /.../ Många av dessa tavlor har ju kommit till under det oerhörda tryck som världskriget utövat /.../ 'Ur dödsskuggans dal', som inspirerats av skildringarna från koncentrationslägren, är sålunda ett vittnesbörd om min övertygelse att människorna inte kan hjälpa sig själva, de måste få hjälp av en högre makt, här symboliserad av ljuset..." (Knyphausen, sid 146).

107. Åsa Wallert, född 1916, var dotter till konstnären Axel Wallert och konstnärinnan Sigrid Roos af Hjelmsäter. Hon gick i skola dels hos fadern dels hos Isaac Grünewald, Olle Hjortzberg, Jon-And och Akke Kumlien (Svenskt konstnärslexikon).

108. Se Jurgen von Konows uttalande, i SvD 3/1 1945.

109. I recensionsmaterialet omnämns Tor Hörlin som återgivit en camoflagemålad ångare i målningen "I krigets tjänst" (DN 26/3 1943), Harald Lindberg som bidrog med målningar som "Konvojen lättar" (DN 23/4 1942) och "Konvoj i sommarnatt" (DN 24/9 1942). Greta Falk-Simon målade "ubåtar med i vattnet speglade nationsmärken" (SvD 27/5 1941).

110. DN 19/12 1940 om Möller och DN 9/5 1940 om Lagerstedt.

111. Observera att Lindes omdöme är gjort 1950. Det är alltså inte samtida kritik.

112. Se t ex Artur Lundkvists tolkning av Picassos Guernica i Ikarus' flykt , 1939.

113. Som exempel kan nämnas konstnären Curt Clemens, som förklarar att "en kvinnas svårmodiga ansikte är en god symbol för tidens ångest" (*Nutida svenskt måleri. Ny följd*, del 2, sid 110).

114. Försiktig i sin tolkning är även Ragnar von Holten, som i samband med "Spelet har börjat" skriver: "En ytterligt stark skräckstämning förmedlar också den stora "Spelet har börjat" som kan tolkas som en föraning om världskrigets utbrott" (von Holten, sid 82).

115. Paralleller mellan Halmstadgruppens målningar och tidshändelserna uppfatttades även av flera författare. I Erik Lindegrens tolkningar till gruppens målningar avspeglades tidsskeendet i dikter som "Blodsfåglarna" (till Esaias Thoréns målning från 1936 med samma namn) samt i "Det är fullbordat" (till Erik Olsons målning med samma namn), målad 1943 (Hallind, sid 174).

116. Se DN 2/10 1941, SvD 28/9 1941, ST 28/9 1941 och AB 6/10 1941.

117. Se även Johansson, som fann Thor Fagerkvists "Kavalkad-Kaos", visad 1940, ha en "filosofiskt underfundig och dubbelbottnad form" (SvD 18/4 1940).

118. Följande titlar hade anknytning till kriget (ur utställningskatalogen till "Fem år svensk konst", (nr 140):
Thor Fagerkvist nr 98 Den lille partisanen
Mollie Faustman nr 105 Flyktingar
Carl Kylberg nr 222 Undergång och uppståndelse
Vera Nilsson nr 301 Penning contra liv
Erik Olson nr 318 Tidens ansikte, nr 320 Judaskyssen, nr 321 En värld i brand
Donald William-Olsson nr445 Krigsvinter
Stig Åsberg nr 527 Flädermus, nr 529 Törnskatans offer, nr 530 Dödört

119. Några konstnärer hade möjlighet utöva sin yrkesverksamhet under inkallelsetiden. Amelin som var kustartillerist vid Hammersta, norr om Nynäshamn, fick tillfälle att där dekorera regementets matsal. Målningarna tillhör Kustartilleriet och finns nu på Oskar Fredriksborg.

120. Ett annat exempel är följande:
"Alla de reservat för andligt liv, som ännu finnas, måste nu hårt försvaras, på det att vi med upprätt huvud må kunna gå till mötes den fredligare tid, vilken en gång måste komma." (Palmgren i AB 24/ 1 1940).

121. Gotthard Johansson noterade också detta som ett fredstecken (Svd 30/10 1943).
I Bergs recension förekommer ordet "nyordning". Begreppet "nyordning" förknippades under kriget i första hand med Tyska riket. Torsten Fogelqvist hade 1940 påtalat den fria pressens stora uppgift att hålla vidräkning med de politiska slagord som befordrade oklarheter. Som ett av de färskaste slagorden nämnde Fogelqvist Europas "nyordning". Ordningen var inte ny utan påminde mer om "folkvandringstidens kaos och nävrätt då "folk ryckts upp med roten, då lag satt i spjutstångs ände". Ordningen var dessutom en yttre ordning - "skalet kring en upplöst och jäsande kärna" (Fogelqvist sid 47).

122. När de allierade satte i gång sin snabba offensiv i Frankrike i mitten av 1944 förändrades förhållandena mycket fort till det sämre för det holländska folket.
Då offensiven avstannade efter det att en del av södra Holland befriats uppstod ett katastrofalt läge genom att stora delar av landet sattes under vatten. Svensk-nederländska hjälpkommittén satte i gång en landsomfattande insamlingsverksamhet (SvD:s årsbok 1944 sid 164-165).

123. Motivet hämtat från fjärde boken av Tacitus' romerska historia, som återger en episod i Batavernas uppror mot romarna 69-70 e K. Kungaättlingen Claudius Civilis samlar sitt folks hövdingar till ett möte för att förbereda ett uppror. Målningen återger edsvärjningen.

124. Ytterligare konstverk som behandlades av Hjalmar Gullberg var Sergels marmorgrupp "Amor och Psyche" samt Ernst Josephsons "Näcken". Se Landgren, sid 232-244.

125. Erik Kruskopf i utställningskatalog till Yngve Bäcks retrospektiva utställning i Amos Andersons Konstmuseum 1973.

126. I Urpo Wainios konstnärsproduktion ingår en samling teckningar med krigsmotiv. Då Finlands Vapenbrödraförbund i december 1943 utlyste en måleri- och teckningstävling med motiv från krigets vardag och fest samt stridsskildringar, vann Wainio med tre teckningar. (Uppgiften hämtad från utst.kat. *Urpo Wainio 1910-1975.* Minnesutställning 1979 i Amos Andersons konstmuseum, Helsingfors).

127. Ur utställn.kat. *Urpo Wainio 1910-1975, 1979.*

128. De två ledande kritikerna i den svenskspråkiga pressen var Sigrid Schauman och Signe Tandefelt.

RESUME

Cette thèse a pour objet le milieu artistique à Stockholm pendant les années 1939-1945. La question essentielle est de savoir si l'évolution politique a eu des répercussions sur l'art suédois. Les documents utilisés sont en majeure partie des critiques d'art parues au cours de la période étudiée dans cinq grands quotidiens.

Le travail de recherche se divise en deux parties. Dans la première, je décris le milieu artistique à Stockholm. J'y présente les musées, les galeries d'art et leurs tendances, les critiques d'art et leurs conceptions esthétiques. Je me suis également attaché à donner une présentation des journaux dans lesquels écrivaient les critiques, leurs orientations et leur ligne directrice en matière de politique étrangère.

Dans la seconde partie, j'ai cherché à savoir si la politique étrangère se reflétait dans les critiques d'art et, dans l'affirmative, de quelle manière cela apparaissait.

Le commerce des objets d'art était très florissant et beaucoup d'expositions ont été orangisées. Souvent, les galeries changeaient d'exposition toutes les deux semaines. Le nombre de magasins de tableaux a augmenté et, à titre de comparaison, on peut indiquer qu'il y en avait environ 40 à Stockholm en 1935 et environ 75 en 1945. Dans l'ensemble, les critiques d'art se montraient plutôt réservés à l'égard de ce phénomène et craignaient que cette évolution entraînat une baisse de qualité pour l'art suédois.

Les raisons de cette grande activité commerciale son multiples. Conséquence dès efforts entrepris dés les années 30 pour stimuler l'intérêt pour l'art (publication de livres d'art, séminaires et conférences sur l'art dans les musées), le public était devenu plus nombreux. De même, le manque de biens, l'accumulations d'argent et le souci d'investir pendant les années 1939-1945 ont contribué à rendre florissant le commerce de l'art.

Pour étudier les répercussions éventuelles de la politique étrangère sur les critiques d'art, j'ai retenu cinq journalistes: Yngve Berg du Dagens Nyheter , Gotthard Johansson du Svenska Dagbladet, Ragnar Hoppe du Social-Demokraten, Gustaf Näsström du Stockholms-Tidningen et Nils Palmgren d'Aftonbladet. Chaque critique d'art analysait une fois par semaine les nouvelles expositions de Stockholm ce qui permet de connaître leurs points de vue sur l'art de cette époque et, parfois, sur la situation politique. Pour juger leurs appréciations de la situation politique, il ne faut pas perdre de vue que la presse partageait la volonté de faire respecter la neutralité de la Suède. La devise "esprit, vigilance et silence" s'appliquait non seulement à la vie politique à proprement parler mais encore à la vie culturelle. En effet, les critiques d'art peuvent être amenés à écrire sur un ton optimiste et encourageant.

L'étude des critiques d'art m'a conduit à poser plusieurs questions:
- comment les critiques ont-ils jugé la fonction de l'art en une période de crise?
- comment ont-ils apprécié le rapport entre la seconde guerre mondiale et la qualité artistique?

- ont-ils apprécié l'art suédois davantage qu'en temps normal et ont-ils manifesté un nationalisme particulier?
- ont-ils manifesté, devant la menace d'une guerre qui aurait pu inclure la Suède, davantage de sens communautaire que d'ordinaire avec les autres pays nordiques, leur art et leurs artistes?

L'inspiration, qui normalement venait d'Europe, de France en particulier, a été brisée. Comment les critiques ont-ils ressenti ce repliement forcé sur soi et comment ont-ils exprimé cette perte de contact avec l'étranger?

A travers les documents utilisés pour mes recherches, j'ai également étudié les rapports entre l'art suédois à cette époque et les événements politiques. Est-ce que les artistes ont peint des scènes de guerre, des villages brûlés, des soldats ou bien encore des opérations de surveillance militaire en Suède?

Le premier résultat de mes recherches montre que le thème de la seconde guerre mondiale se reflète peu dans l'art suédois. L'étude des articles de presse fait apparaître que moins d'un quart des crititiques contient une référence à la guerre.

En réponse aux questions formulées ci-dessus, on peut constater que les critiques étaient convaincus que l'art avait cette grande possibilité de stimuler l'homme et de lui donner des forces spirituelles pour faire face à la situation qui prévalait alors.

Les critiques ont souligné les traditions suédoises, l'histoire, les mythes (l'époque des Vikings, les vieilles sagas nordiques) et la spécificité de la nature nordique.

Ils ont manifesté un intérêt pour les voisins nordiques. Ainsi, ils ont attiré l'attention du public sur les artistes étrangers qui exposaient à Stockholm, notamment sur les artistes finlandais qui ont pu montrer leurs oeuvres dans la capitale suédoise malgré la guerre dans leurs propre pays.

Les critiques ont réagi de façon négative, en mettant l'accent sur le fait que l'art et la vie politique n'avaient pas de point commun, lorsque les artistes suédois ont peint des scenes de guerre. La vie culturelle servait plutôt, selon eux, à s'évader de la réalité.

Bien que les critiques ne fussent pas des journalistes politiques, mes travaux de recherche montrent que les 5 critiques retenus ont eu dans une large mesure une appréhension de la politique étrangère conforme en tous points à la ligne représentée par leur journal. Cette remarque s'applique tout particulièrement au Dagens Nyheter, représentant la tendance libérale exprimée par un souci de recul et de passivité à l'égard des événements.

La plupart des oeuvres d'art exposées à Stockholm trouvait son inspiration ailleurs que dans la guerre et traitait de scènes de famille, natures mortes et portraits dans un style apparenté au romantisme des années 1890, à l'impressionnisme et au classicisme des années 1920. L'art "engagé" n'est le fait que d'une dizaine d'artistes, tout particulièrement Albin Amelin, Sven Erixson et Carl Kylberg.

En conclusion, je peux avancer la thèse selon laquelle l'art suédois se situait pendant la seconde guerre mondiale hors de la sphère politique et qu'il a donné au public, en compensation, de la joie et de la sérénité à une époque mouvementée et chargée de menaces.

KODSCHEMA:

Kolumn	*Kategori*
1-4	Recensionsnummer
5	Tidning (sammanfaller med recensent) 1 = DN, 2 = SvD, 3 = SocDem, 4 = ST, 5 = AB
6	ej utnyttjade kolumner
10	År (1 = 1939, 2 = 1940, 3 = 1941, 4 = 1942, 5 = 1943, 6 = 1944, 7 = 1945)
11-12	Månad (01-12)
13-14	Dag (01-31)
	Artikeltyp
15	1 = recension av en separatutställning 2 = recension av en utställning med flera konstnärer 3 = recension av flera separatutställningar 4 = recension av flera utställningar där bl a separat-utställningar ingår 5 = recension av flera utställningar där inte någon separat-utställning ingår
	Sakinnehåll
16	Referens till nationalmedvetandet under kriget
17	Referens till Finland under kriget
18	Referens till Norge under kriget
19	Referens till Danmark under kriget
20	Referens till nordisk gemenskap under kriget
21	Referens till konstens funktion och utseende under kriget
22	Krigsmotiv i konsten under kriget
23	Referens till isoleringen från utlandets konstliv under kriget
24	Referens till kriget och framtiden. Optimism resp pessimism inför framtiden.
25	Övriga referenser
	Uppgifter om konstnärer och utställningslokaler
26-52	Utställande konstnärer (Maximalt kan 9 konstnärer markeras inom varje recension). Gruppering av konstnärer efter födelseår
53	Åldersgrupp 1 (-1889)
54	Åldersgrupp 2 (1890-1909)
55	Åldersgrupp 3 (1910-)
	Utställningslokal
56-60	Museer och institutioner
61-80	Konstgallerier och ev andra utställningslokaler

M7102-620070-6. Utgåva 2. (FMV-BOS). 79-04. 3000 block à 100 ex 12412 [illegible] LF ALLF 405 79 101

Assembler Language
1 Namn 8 | 10 Operation 14 | 16 Operand | Kommentar | Identifikation/ Sekvensnr

FORTRAN
1 Fml nr 5 | 6 | 7 FORTRANformel

DATA
ALGOL PL/I Sats Sats

1 5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 71 73 80

03622	212121		142 03	1		03
03632	212195					555654
03642	301073		144143 0607	2		0607
03652	301134		146145	2		020355
03662	301162				S1	
03672	301192					58
03682	301253		150149 P201	2	P2	01
03692	301261		151 09	1		09
03702	302011		153	1		03
03712	302042	2				52
03722	302151		155	1	P1	
03732	302172				S2	

Myndighet | PROGRAMMERINGS- OCH DATABLANKETT | Teckenstandard | Speciell stansinstruktion | Sidnr | Sidantal

Kundnummer | Datum | ☐ EBCDIC | Tecken | Program

Programmerare | Telefon | ☐ BCD | Stansning

KONTRAKT.

§ 1.

Mellan Konstnären Helge Franzén och Svensk-Franska Konstgalleriet är överenskommet att Franzén från och med den 1 Februari 1941 under ett år äger lyfta 300:- kronor per månad mot att Svensk-Franska Konstgalleriet blir ägare till Franzéns produktion under nämnda tid.

§ 2.

Svensk-Franska Konstgalleriet förbinder sig att under år 1942 kostnadsfritt anordna en utställning av Franzéns konst.

§ 3.

Tvister i anledning av detta kontrakt avgöras enligt lagen om skiljedom.

Med detta avtal, som upprättats i två exemplar, av vilka vi vardera tagit ett, förklara vi oss å ömse sidor nöjda.

Stockholm den 27 januari 1941

Helge Franzén

A.-B. Svensk-Franska Konstgalleriet

KONTRAKT.

Mellan Svensk-Franska Konstgalleriet, här nedan kallat Galleriet, och konstnären Curt Clemens, här nedan kallad konstnären, har i dag följande avtal träffats.

§ 1.

Konstnären överlämnar till Galleriet de nu på Galleriet befintliga oljemålningarna, se bifogad lista, plus de på hans ateljé befintliga fullbordade målningarna, plus hans produktion av oljemålningar under tiden från i dag till den 1 oktober 1941.

§ 2.

Galleriet förbinder sig att utbetala månatligen med början den 1 oktober 1940 350:- kronor. Sista inbetalningen således den 1 september 1941.

§ 3.

Vad beträffar konstnärens produktion under kontraktstiden av teckningar och akvareller förbehåller sig Galleriet rätt till première vue.

§ 4.

Tvister i anledning av detta kontrakt avgöras enligt lagen om skiljedom.

Med detta avtal, som upprättats i två exemplar, av vilka vi vardera tagit ett, förklara vi oss å ömse sidor nöjda.

Stockholm den 24 september 1940

A-B SVENSK-FRANSKA KONSTGALLERIET

Curt Clemens

KÄLLFÖRTECKNING

Dagspressens konstrecensioner är endast upptagna i noterna. Artiklar i tidskrifter har ordnats efter författarnas namn.

Otryckta källor

Kungliga biblioteket:
Brev från Ossian Elgström till Sven Lidman

Nationalmuseum:
Brev, kontrakt och prislistor ur Svensk-Franska Konstgalleriets arkiv

Norrköpings museum:
Carl Alexanderson, opubl. insändare

Patent- och registreringsverket, bolagsbyrån, Sundsvall:
Vinst och förlusträkningar för Bukowskis konsthandel AB, De Ungas Salong AB, Färg och Form AB, Haglunds konstsalong AB, Svensk-Franska Konstgalleriet AB

Riksarkivet:
Brev ur släkten Bergs arkiv

Stockholms stadsarkiv: Carl Laurins brevsamling

Stencilerade texter:
Berggren, Helena, *Samlaren*. Uppsats för påbyggnadskurs i konstvetenskap vid Sthlms universitet, Sthlm 1983.
Drougge, Per, *Konsten och kriget. Svenskt måleri 1939-1941*. Uppsats i fördjupningskurs vid Lunds universitet, Lund 1969.
Konst för varor, svensk (förening u p a). Stadgar 1940, styrelseberättelse 1939.
Åhlberg, Marianne, *Franskt måleri 1918-1968 på Svensk-Franska Konstgalleriet i Stockholm*. Trebetygsuppsats vid Sthlms universitet, 1972.

Intervjuer:
von Bonsdorff, Bengt
Brunius, Göran
Engwall, Gustaf
Forseth, Einar
Gram, Lennart
Grate, Eric
Hemberg, Elly
Hård af Segerstad, Ulf
Lennartsson, Eva Lisa
Nemes, Endre
Olson, Anna-Lisa
Palme, Einar
Strömberg, Martin
Zetterberg, Nils

Tryckta källor

1. Tidningar:
   Aftonbladet
   Aftontidningen
   Arbetaren
   Dagens Nyheter
   Ny Dag
   Social-Demokraten (från 1944 Morgon-Tidningen Social-Demokraten
   Stockholms-Tidningen (t o m 1943 med tillägget Stockholms Dagblad
   Svenska Dagbladet
   Trots Allt!

2. Tidskrifter:
   Horisont
   Konstrevy
   Konstvärlden
   Ord & Bild
   Paletten

3. Utställningskataloger
   Nationalmuseum, Kungl. Akademin för de fria konsterna, Liljevalchs Konsthall De Ungas Salong, Färg och Form, Galerie Moderne, Galerie S:t Lucas, Gummersons Konsthall, Konstnärshuset, Modern Konst i Hemmiljö, Nutida Konst och Samlaren, Svensk-Franska Konstgalleriet(för samtliga tidningar, tidskrifter och utställningskataloger gäller åren 1939-1945)

4. Litteratur
   Ahlberg, Alf, *Västerlandets undergång. Oswald Spenglers filosofi. Framställning och kritik*, Sthlm 1930.
   Ahlgren, Stig, *Det kritiska uppdraget*, Sthlm 1946.
   – *Obehagliga stycken*, Sthlm 1944.
   Akademien för de fria konsterna , meddelanden 1939-1945.
   Alfons, Sven, Lindwall, Bo & Josephson, Ragnar, *Svensk konstkrönika under 100 år*, Sthlm 1944.
   Anderson, Ivar, *Svenska Dagbladets historia. I. 1884-1940*, Sthlm 1960.
   D. 2 se Paulsson.
   – Från det nära förflutna. Människor och händelser 1940-1945, Sthlm 1969.
   Andréen, Per G, *De mörka åren. Perspektiv på svensk neutralitetspolitik våren 1940 - nyåret 1942*, Sthlm 1971.
   Ankarberg, Olle, *Vera Nilsson*. Förord till utställningskat. retrospektiv utställning 1975. Sthlm 1975.

Aspelin, Gunnar, *Tankelinjer och trosformer. Huvudriktningar i vår tids idéhistoria. Vår egen tids historia* 6., Sthlm 1937.
Asklund, Erik, *Stig Åsberg. Svenska mästargrafiker.* Sthlm 1953.
Asplund, Karl, *Bukowskis. Ett konsthandelshus i Stockholm 1870-1945,* Sthlm 1945.
Berefelt, Gunnar, *Med konsten för fosterlandet. En studie över konstlivet i Sverige på konung Karl XIV Johans tid,* Sthlm 1971.
Bergmark, Torsten, *Konst, klass, kapital. Rapporter och resonemang om konstens villkor,* Sthlm 1969.
Bjurström, Per, *Tre decennier svensk grafik,* SAK publ 85, Sthlm 1976.
Blomberg, Erik, "Pierre Bonnard". *Konstrevy* 1939:1.
– "Hilding Linnqvist utställer i Konstakademien", *Konstrevy* 1940:3.
– *Mosaik. Litteratur, teater, konst etc. 1930-1940,* Sthlm 1940.
– "Vår nutida konst", *Konstrevy* 1941:1
"Norsk konst av idag", *Konstrevy* 1941:2
Demokratin och kriget, Sthlm 1945.
– *Från Josephson till Picasso. Studier om konstnären och samhället,* Sthlm 1946.
– *Från öst och väst. Trettiotalskritik i urval,* Sthlm 1951.
Naivister och realister, Sthlm 1962.
– *Konst och kritik och andra artiklar om bildkonst,* Sthlm 1977.
Bourdieu, Pierre, Darbel, Alain, Museerna och deras publik. I *Konstsociologi.* Red. Sandström, Sven, Lund 1970.
Brandell, Gunnar, *Svensk litteratur 1870-1970. 2: Från första världskriget till 1950,* Sthlm 1975.
Branting Georg, Edfelt Johannes, Matthis Henry Peter, *Idag Spanien - dikter och prosa. Musik. Teckningar,* Sthlm 1939.
Brun, Hans-Jakob, Maleriet 1940-1980. I *Norges Kunsthistoria, Bind 7. Oslo 1983.*
Brunius, Göran, Målardagar, Sthlm 1971.
– *Komiska konturer,* Sthlm 1975.
– "Isaac och Otto, lärare". *Synpunkt 6/7,* 1978.
Brunius, Teddy, *Kritikens pionjärer,* Sthlm 1963.
Böök, Fredrik, Tyskt väsen och svensk lösen, Malmö 1940.
Carlsson, Sten, Sverige under andra världskriget. Se *Den svenska historien.*
Carlsund, Otto G, "Helmer Osslund, ett apropå", *Konstrevy* 1938:3.
Cullhed, Anders, *Tiden söker sin röst. Studier kring Erik Lindegrens Mannen utan väg,* Sthlm 1982.
Dahlberg, Hans, *I Sverige under 2:a världskriget,* Sthlm 1983.
Den svenska historien, Del 14. Från storstrejken 1909 till folkhemspolitik. Huvudförf. Sten Carlsson och Jerker Rosén, 2:a uppl, Sthlm 1979 (1:a uppl 1966-968).
Drangel, Louise, *Den kämpande demokratin. En studie i antinazistisk opinionsrörelse 1939-1945,* akad. avh., Sthlm 1976.
Eek, Hilding, *Om tryckfriheten, akad. avh.,* Sthlm 1942.

Ekelöf, Gunnar, "Konstnärerna och kriget". *Konstrevy* 1941:3.
– "Torsten Billman", *Konstrevy* 1942:5-6.
– "Eric Grates relief i Maraboufabriken", *Konstrevy* 1943:4.
– "Ragnar Sandberg", *Konstrevy* 1944:4
Elgström, Ossian (Josef David), *Ossian Elgströms Edda. Skriven och illustrerad av honom själv,* Sthlm 1938.
Ellenius, Allan, *Den offentliga konsten och ideologierna. Studier över verk från 1800- och 1900-talen,* Sthlm 1971.
Elvin, Axel, Förord till Färg och Forms utst. "Adjö Brunkeberg". katalog 507, 1968.
En broder i nöd - Till Norges kämpande folk av svenska författare och konstnärer, Sthlm 1942.
En fri tidning. Arbetaren - syndikalistisk pressröst 60 år, Sthlm 1981.
Escarpit, Robert, *Litteratursociologi,* Sthlm 1970. (Orig. titel *Sociologie de la littérature,* 1958)
Fischer, Ernst, *Konstens nödvändighet. En marxistisk analys. Sthlm 1971. (Orig. titel Von der Notwendigkeit der Kunst,* Dresden 1959)
Florén, Uno, "Gustaf Näsström. Magnificus". *Idun* 1954:18.
Fogelqvist, Torsten, *I totalstatens skugga, debattinlägg 1940,* Sthlm 1941.
– *Postludium. Kultur och politik,* Sthlm 1946.
Forslund, Karl-Erik, *Det ekonomiska livets mätare,* Sthlm 1966.
Fried, Leon, Engelbrekt Engelbrektsson i nordisk tradition och historieskrivning. I *Meddelanden från Dalarnas fornminnesförening. 10,* Falun 1927.
Föreningen för nutida konst 1937-1947, Sthlm 1947.
Garland, Jan-Erik, *Applåder och visslingar i tusch av Rit-Ola. Med text av Carl-Adam Nycop,* Sthlm 1941-1944.
Gauffin, Axel, Förord till Nationalmuseums katalog 69, Sthlm 1940.
Gehlin, Hugo, "Rapport från Köpenhamn", *Konstvärlden* 1943:8.
Gullberg, Hjalmar, *Hymn till ett evakuerat Nationalmuseum,* Sthlm 1942.
– *Fem kornbröd och två fiskar,* Sthlm 1942.
Gullby, Folke, *Folke Gullbys grafik,* Malmö 1979.
Gunnarson, Gunnar, "Den fria konstfronten". Förord till utst. katalog Galerie S:t Lucas, Sthlm 1944.
Hadenius, Stig, Wieslander, Hans, Molin, Björn, *Sverige efter 1900. En modern politisk historia,* Sthlm 1967.
– *Press, radio tv. En bok om massmedia i dagens samhälle,* Sthlm 1970.
Hadenius, S - Seveborg J O - Weibull L, *Partipress. Socialdemokratisk press och presspolitik 1910-1920,* Sthlm 1970.
Hallind, Kristina, *Tavlor och deviser. Studier i Erik Lindegrens diktning till Halmstadgruppens måleri,* akad. avh., Lund 1978.
Hansson, Per Albin, *Svensk hållning och handling. Uttalanden under krigsåren,* Sthlm 1945.
Hatje, Ann-Katrin, *Befolkningsfrågan och välfärden. Debatten om familjepolitik och nativitetsökning under 1930- och 1940-talen,* akad. avh., Sthlm 1974.

Hauser, Arnold, *The social history of art. vol. 4,* London 1951.
Henningsen, Poul,"L'art pour?", *Konstrevy* 1944:4.
Hermerén, Göran, *Värdering och objektivitet,* Lund 1972.
Hinz, Berthold, *Die Malerei im deutschen Faschismus in Deutschland. Kunst und Kunstrevolution.* München 1974. Eng. rev. uppl: *Art in the third Reich,* New York 1979.
Hirdman, Yvonne, *Sveriges kommunistiska parti 1939-1945,* akad. avh., Sthlm 1974.
Hjorth, Bror, *Mitt liv i konsten,* Sthlm 1967.
Hodin, P J, *Konst och kritik. Till den levande konstkritikens problem,* Sthlm 1943.
Holm, Ingvar, *Harry Martinson. Myter, målningar, motiv,* Sthlm 1960.
Holmér, Folke, *Hilding Linnqvist.* SAK publ 63, Sthlm 1955.
Holten von, Ragnar, *Surrealismen i svensk konst.* SAK publ 78, Sthlm 1969.
Horney, Nils, *Stora män och tidningsmän. En reporters minnen från fem decennier,* Sthlm 1969.
Hultén, Britt, *Kulturtidskrifter på 30-talet,* akad. avh., Lund 1977.
Humanitet. Oktober - 1933, Sthlm 1933.
Höjer, Torvald, *Svenska Dagbladet och det andra världskriget. September 1939 - maj 1945,* Sthlm 1969.
Idag Spanien..., Sthlm 1939, se Branting.
Jespersen, Gunnar, *Cobra,* Köpenhamn 1974.
Johansson, Alf, *Finlands sak. Svensk politik och opinion under vinterkriget 1939-1940,* akad. avh., Sthlm 1973.
Johansson, Gotthard, *Kritik,* Sthlm 1941.
– "Strindberg som konstkritiker", *BLM* 1949:1.
– *Perspektiv på 40-talet,* Sthlm 1951.
Josephson, Ragnar, *Konstverkets födelse,* Sthlm 1940.
– *Tidens drama,* Sthlm 1941.
– *Finlandia. Lennart Segerstråhles målningar över Finlands kamp,* Lund 1944.
– *Svensk konstkrönika under 100 år,* 1944, se Alfons.
Karlsson, Ingemar, Ruth, Arne, *Samhället som teater. Estetik och politik i Tredje riket,* Sthlm 1983.
Kavolis,V, *Artistic expression - A sociological analysis,* New York 1968.
Knyphausen, Brita, *Carl Kylberg. Färg och idé,* akad. avh., Malmö 1965.
Konst i svenska hem. Målningar och skulpturer från 1800 till våra dagar. Samlingsverk under redaktion av Christian Faerber, Ragnar Hoppe, Emil Hultmark, Ragnar Josephson, Carl Nordenfalk, Axel L Romdahl, Harry Runnqvist, Otte Sköld, Göteborg 1942.
Konsten i Finland. Från medeltid till nutid, Helsingfors 1978.
Konsten i Sverige, se Lidén, E/ Sandström, S.
Konstkritik,1-2 red. Sandström, Sven, Sthlm 1968.
Konstnärssklubben 100 år, se Ohlsson, Martin
Konstsociologi, Konstsociologiska texter utg. av Sven Sanström, Lund 1970.
Krippendorf, Klaus, *Content analysis: an introduction to its methodology,* Beverly Hills, Calif. 1980.

Krohg, Per, *Foredrag om malerkunst i brakke 12,* Oslo 1945.
Konstnärernas riksorganisation (K.R.O.), medlemsblad, 1939-1945.
Lagerberg, Dagmar, *Kontext och funktion. Bidrag till innehållsanalysens teori och metod,* akad. avh., Uppsala 1975.
Lagerkvist, Pär, *Sång och strid,* Sthlm 1940.
Lagerlöf, Karl-Erik, *Den unge Karl Vennberg,* akad. avh. Sthlm 1967.
Landgren, Bengt, *Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen. Studier i svensk dikt och politisk debatt 1933-1942,* Uppsala 1975.
Laurin, Carl G, *Liv och konst,* Sthlm 1946.
Lidén, Elisabeth,. *Albin Amelin.* SAK publ 84, Sthlm 1975.
– *Expressionismen och Sverige. Expressionistiska drag i svenskt måleri från 1910-talet till 40-talet,* akad. avh., Sthlm 1974.
Lidén,Elisabeth/ Sandström, Sven, *Konsten i Sverige. 1900-talets bildkonst,* Sthlm 1975.
Lilja, Gösta, *Det moderna måleriet i svensk kritik 1905-1914,* akad. avh., Malmö 1955.
– *Strindberg som konstkritiker,* Sthlm 1957.
– *Svenskt måleri under 1900-talet,* Sthlm 1968.
Lindahl, Edward, *Ett år Lindahl. Ett urval,* Sthlm 1942.
Lindberg, Hans, *Svensk flykting politik under internationellt tryck 1936 - 1941,* akad. avh., Sthlm 1973
Linde, Ulf, *Ragnar Sandberg,* SAK publ 88, Sthlm 1979.
– *Siri Derkert,* Sthlm 1964.
Lindgren, Nils, *Bertil Bull Hedlund,* Sthlm 1943.
Lindwall, Bo, *Då och nu: svenskt konstliv under 150 år,* - Sthlm 1982.
– se *Tidens konsthistoria.*
Lund, Erik, Pihl, Mogens, Sløok, Johannes, *Europas idéhistoria,* Sthlm 1967. (Orig. titel *De europeiske ideers historia,* Köpenhamn 1966)
Lundkvist, Artur, *Ikarus' flykt,* Sthlm 1939.
– "Surrealisterna från Halmstad", *Konstrevy* 1939:3.
– "Konkreta skandinaver", *Konstrevy* 1940:2.
– "Bror Hjorth 1943", *Konstrevy* 1943:3.
– *Självporträtt av en drömmare med öppna ögon,* Sthlm 1966.
Lyttkens, Alice, *Leva om sitt liv.* D 3. Trettiotalet, Sthlm 1979. D.4. Fyrtiotalet - barbariets tid, Sthlm 1980.
Martinson, Harry, *Det enkla och det svåra,* Sthlm 1939.
– *Verklighet till döds,* Sthlm 1940.
Mjöberg, Jöran, *Dikt och diktatur. Svenskt kulturförsvar 1933-1943,* Sthlm 1944.
– *Drömmen om sagatiden.* D.2 De senaste hundra åren idealbildning och avidealisering, Sthlm 1968.
Moberg, Vilhelm, *Rid i natt! Roman från Värend 1650,* Sthlm 1941.
Molin, Karl, *Försvaret, folkhemmet och demokratin. Socialdemokratisk riksdagspolitik 1939-1945,* akad avh., Sthlm 1974.
Moritz, Manfred, *Inledning i värdeteori. Värdesatsteori och värdeontologi,* Lund 1967.
Moulin, Raymonde, Den nutida konstmarknaden. I *Konstsociologi,* red. Sven Sandström, Lund 1970.

Mowrer, Edgar Ansel, *Tyskland vrider klockan tillbaka,* Sthlm 1933. (Orig. titel *Germany puts the clock back* 1933)
"Målarinnor från Finland". Nationalmuseums utst. katalog 442, Sthlm 1981.
Mänsklighet. Red. Albin Amelin 1934, 1-2, Sthlm 1934.
Mörner, Stellan, "Möte med Mordet på Engelbrekt". *Från Bergslag och bondebygd,* Örebro läns hembygdsförbunds årsbok, Örebro 1970.
Nationalmusei vänner. *Meddelande till Natinalmusei vänner.* Nr 1-4, Sthlm 1941-1947.
Nationalmuseums årsböcker 1939-1945.
Nerman Ture, *För människovärdet. Trots Allt!* artiklar 1939-1945, Sthlm 1946.
– *Trots Allt! Minne och redovisning,* Sthlm 1954.
Nilsson, Sven, *Det offentliga samtalet, Storstadspressen som medium för kulturinformation och kulturdebatt,* akad. avh., Lund 1975.
Nordström, Johan, *De yverbornes ö.* Sextonhundratalsstudier, Sthlm 1934.
Norges kunsthistorie, Bind 7. Inn i en ny tid, Oslo 1983.
Nutida konst. Utg. av föreningen för nutida konst. Red. Gustaf Engwall, Sthlm 1939-1942.
Nyblom, Teddy, *De nya herrarna. Regissörer, litteratörer, traktörer och andra aktörer i nuets närbild,* Sthlm 1945.
Nybom, Thorsten, *Motstånd - anpassning - uppslutning. Linjer i svensk debatt om utrikespolitik och internationell politik 1940-1943,* akad. avh., Sthlm 1978.
Näsström, Gustaf, *Dalarna som svenskt ideal,* Sthlm 1937.
– *Forna dagars Sverige (1),* Sthlm 1941.
Ohlsson, Martin, Konstnärsklubben 100 år, Sthlm 1956.
Okkonen, Onni, *Finsk konst,* Borgå 1944.
Olson, Gösta, *Från Ling till Picasso. En konsthandlares minnen,* Sthlm 1965.
Osborne, Harold, *Aesthetics and criticism,* London 1955.
Palmgren, Nils, *Tro och ångest. Dikter,* Sthlm 1932.
– *Nutida svenskt måleri. Ny följd, 1-2,* Sthlm 1945.
Palmgren, Nils, Östlund, Hilding, *Konstskojare,* Sthlm 1944.
Paulsson, Gregor, Konstkritiken i Svenska Dagbladet, *Svenska Dagbladets historia, 2,* Sthlm 1965.
Posse-Brázdová, Amelie, *Åtskilligt kan nu sägas,* Sthlm 1949.
Rapp, Birgitta, *Richard Bergh. Konstnär och kulturpolitiker 1890-1915,* akad. avh., Sthlm 1978.
Rathsman, Siri, *Vichy förlorar spelet. Intima skildringar från det slagna Frankrike,* Sthlm 1943.
– "Fransk konstpolitik", *Konstrevy* 1944:1-2.
Read, Herbert, "Nya strömningar i England", *Paletten,* 1943:1.
Rossholm, Margaretha, *Sagan i nordisk sekelskifteskonst. En motivhistorisk och ideologisk undersökning,* akad. avh., Sthlm 1974.
Ruin, Hans, *I konstens brännspegel. Från impressionismens konst till diktaturens,* 2:a uppl, Lund 1969 (1:a uppl 1964).
– *Uppbrott och återkomst, dagboksblad 1933-1973,* Sthlm 1977.

Rydén, Per, *En kritikers väg. Studier i Oscar Levertins litteraturkritik 1883-1896,* akad. avh., Lund 1974.
– *En kritikers värderingar. Studier i Oscar Levertins litteraturkritik 1897-1906,* Lund 1977.
Rydén, Per, Oscarsson, Ingemar, *Norrköpings tidningar 1880-98. En innehållsanalytisk pilotstudie,* Lund 1972.
Sandström, Sven,
se Konskritik se Konstsociologi
se Lidén/Sandström
Schaffer, Barbro, *Analys och värdering. En studie i svensk konstkritik 1930-1935,* akad. avh., Sthlm 1982.
Schjerfbeck, Helene, *Fyrtioåtta reproduktioner med text av Gotthard Johansson,* Sthlm 1945.
Seger, Gerhard Heinrich, *Koncentrationslägret,* Sthlm 1934. (Orig:s titel Oranienburg 1934)
Segerstråhle, Lennart, *Finlandiafreskernas år. Bilder av ett folk i kamp.* Helsingfors 1944.
Seth, Lennart, *Eric Hallström,*SAK publ 76, Sthlm 1967.
SOU 1943:46.
Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. (1-2),* München 1919-1922.
Stenman, Gösta, *Mästare och imitatörer,* Helsingfors 1937.
Stenström, Thure, *Romantikern Eyvind Johnson,* Lund 1978.
Sundell, Gunnar, *Ord och öden i ett tidningshus. Stockholmstidningens historia 1889-1959,* Sthlm 1959.
Swane, Leo, Danmark. Malerkunsten. *Vår tids konst och diktning i Skandinavien,* Köpenhamn 1948.
Swedner, Harald, *Sociologisk metod,* 2:a uppl, Lund 1963 (1:a uppl. 1961).
Svensk konstkrönika under 100 år, se Alfons.
Svenska Dagbladets historia. Se Anderson, Ivar.
Söderberg, Rolf, *Den svenska konsten under 1900-talet,* 3:e uppl, 1970 (1:a uppl 1955).
– *Siri Derkert,* SAK publ 83, Sthlm 1974.
Sörbom, Göran, *Konst, värde, värdegemenskap. Några synpunkter på estetisk värdeteori,* Sthlm 1974.
Sörmark, Sven, *På Aftonbladet. Ett reportage inifrån,* Sthlm 1971.
Theorell, Anita, *Studier kring Axel Törnemans Riksdagshusmålningar,* akad. avh., Sthlm 1973.
Thorsen, Jens Jørgen, *Modernisme i dansk kunst, specielt efter 1940,* Köpenhamn 1965.
Thulstrup, Åke, *Med lock och pock. Tyska försök att påverka svensk opinion 1933-1945,* Sthlm 1962.
Tidens konsthistoria. Bildkonsten genom århundradena. Tredje delen. Bildkonsten i Norden från äldsta tider till våra dagar, Sthlm 1950.
Tideström, Gunnar, *Dikt och bild. Epoker och strömningar. Glimtar av samspelet mellan konst, litteratur och liv,* Lund 1976.

Till Madrid från svenska författare. Sthlm 1937.
Tingsten, Herbert, *Den nationella diktaturen. Nazismens och fascismens idéer,* Sthlm 1936.
– *Från idéer till idyll. Den lyckliga demokratin,* Sthlm 1967 (1:a uppl 1966).
– *Gud och fosterlandet, Studier i hundra års skolpropaganda,* Sthlm 1969.
Tollin, Sven, *Svensk dagspress 1900-1967. En systematisk och kommenterad kartläggning,* Sthlm 1967.
Torbacke, Jarl, *Dagens Nyheter och demokratins kris 1937-1945. Genom stormar till seger,* Sthlm 1972.
Torell, Ulf, *Hjälp till Danmark. Militära och politiska förbindelser 1943-1945,* akad. avh., Sthlm 1973.
Uppbåd, Propagandaskrift för hjälp åt Finland (2-3), Halmstad 1940.
Vanni,Sam, *Ett fönster mot Europa,* Helsingfors 1978.
Wennberg, Bo, *Fem stora gustavianer,* Sthlm 1943.
Wennerholm, Eric, *Prins Eugen, Människan och konstnären,* Sthlm 1982.
Westerståhl, Jörgen, *Objektiv nyhetsförmedling,* Göteborg 1972.
Världspolitik i karikatyrer 1943-1945. Berättad i tusch av tecknare från hela världen. Red P A Fogelström och Svend Bahnsen, Sthlm 1944.
Zennström, Per-Olov, *Pablo Picasso,* Sthlm 1948.
– *Albin Amelin Arbetet,* Sthlm 1975.
– *Kommunistisk kritik. 1. Författare och konstnärer. 2. I krig och fred,* Sthlm 1975.
Zetterström, Margareta, *Erik Blomberg. En kämpande intellektuell,* Sthlm 1977.
Åmark, Klas, Den franska revolutionens förbannelse. En undersökning av modellers och metoders effekt på forskningsresultaten i aktuell svensk pressforskning, *Historisk tidskrift* 1973:3.
– *Makt eller moral. Svensk offentlig debatt om internationell politik,* akad.avh., Sthlm 1973.
– *Kultur i press. Den svenska pressen och finländskt kultur- och samhällsliv under 1972,* Sthlm 1982.
Östlund, Hilding, se Palmgren/Östlund.

Förteckning över de figurer, avbildade tidningsrecensioner och bilder, som förekommer i avhandlingen.

Figurer:

Fig 1 Antal undersökta recensioner

Fig 2 Otto G Carlsund: Statistik över utställningsverksamheten i Stockholm 1941. Ur *Konstvärlden* 1942:15.

Fig 3 Konstsalonger i Stockholm. Källa: telefonkatalogen i Stockholm 1935-1947.

Fig 4 Årsredovisningar för Bukowskis Konsthandel AB, De Ungas Konstsalong AB, Färg och Form AB, Haglunds Konstsalong AB och Svensk-Franska Konstgalleriet AB.
Försäljningssiffrorna är hämtade från vederbörande bolags vinst- och förlusträkningar. Siffrorna har korrigerats med hänsyn till levnadskostnadernas förändring. Levnadskostnadsindex tagna ur Karl Erik Forsströms *Det ekonomiska livets mätare* , Sthlm 1966, varvid 1935 valts som basenhet. Av diagrammet framgår att efter en nedgång i omsättningen efter krigsutbrottet 1939 var tendensen stigande under hela kriget med en mindre tillbakagång 1943.

Fig 5 Konstsalonger och museer i Stockholm. Källa: telefonkatalogen i Stockholm 1942 och 1945.

Fig 6 Åldersfördelningen hos de utställande konstnärerna. Endast separatutställningar och grupputställningar om högst sex utställare är registrerade.

Fig 7 Referensernas fördelning under de olika observationskategorierna (i % av de totala antalet referenser till kriget).

Fig 8 Konstrecensioner innehållande någon referens till kriget.

Fig 9 Referenser till konstens funktion och karaktär under kriget.

Fig 10 Referenser till nationalmedvetenheten under kriget.

Fig 11 Referenser till nordisk gemenskap under kriget.

Fig 12 Referenser till Finland under kriget.

Fig 13 Referenser till Norge under kriget.

Fig 14 Referenser till Danmark under kriget.

Fig 15 Referenser till isoleringen under kriget.

Fig 16 Referenser till krigsmotiv i krigsårens konst.

Fig 17 Referenser till pessimism inför framtiden.

Fig 18 Referenser till optimism inför framtiden.

Avbildade tidningsrecensioner:

1. AB 9/9 1940 Nils Palmgren: "Farväl till det abstrakta".
2. SvD 8/3 1942 Gotthard Johansson: "Blod och hedendom".
3. SvD 27/10 1942 Gotthard Johansson: "Svensk vardag".
4. ST 4/10 1943 Gustaf Näsström: "Fem gustavianer".
5. Ny Dag 17/12 1943 P-O Zennström: "Amelin på Färg och Form".
6. ST 4/2 1945 Gustaf Näsström: "De fem magra åren".

Bilder:

1. Birger Lundqvist: "Gotthard Johansson", teckning, Pressarkivet (RA).

2. Ragnar Hoppe. Inför Nationalmuseums utställning "Unga tecknare" 1940. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

3. Birger Lundqvist: "Gustaf Näsström", teckning, Pressarkivet (RA).

4. Otto G Carlsund. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

5. Det ökade konstintresset har bidragit till att konstnärerna Karl Nordlund och Iván bildat studiecirkel i konst. Verksamheten ägde rum i Isaac Grünewalds ateljé. På bilden syns konstnärerna Maud Comstedt, Isaac Grünewald och Karl Nordlund. Foto 1943 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

6. Albin Amelin och Sven Erixson på Färg och Forms jubileumsutställning 1942. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

7. Hovintendent Gösta Stenman och konstnären Wäinö Aaltonen i samband med Aaltonens utställning i Nationalmuseum 1941. Foto Svenska Dagbladet.

8. Konstnärshuset, Smålandsgatan 7 i Stockholm. Foto Stockholms stadsmuseum.

9. Vernissage på Konstsalong Rålambshof. Godsägare Charles Cahier och galleriets ägare fru Thérèse Fant. Foto 1942 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

10. Fil dr Gustaf Engwall, dispaschör Conrad Pinaeus och Isaac Grünewald på Föreningens för Nutida Konst i Blanchehuset 1944. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

11. George Lindahl, direktör för Galerie S:t Lucas och dr T Genal, galleriets konstnärlige ledare. Foto 1941 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

12. Nationalmuseums 150-årsjubileum 1942. Intendent Erik Wettergren (tv) och överintendent Axel Gauffin (th). Foto i Nationalmuseum.

13. Hängning av utställning. Målarinnorna Signe Linné och Ebba Hedqvist. Foto 1943 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

14. Nationalmuseums vårutställning "Konst Konsthantverk", april-maj 1940. Foto Nationalmuseum.

15. Isaac Grünewald: Affisch till Nationalmuseums vårutställning "Konst Konsthantverk", april-maj 1940. Foto Kungl bibl.

16. Eric Hallström: Affisch till SAK:s höstutställning "Konst ger arbetsglädje", 1940. Foto Kungl bibl.

17. "Dyrbart logement". Illustration av Ivar Starkenberg i Soc-Dem 1/5 1943.

18. "Unga konstnärer måla inte krigiskt". Illustration av Mark Sylwan i SvD 3/1 1945. (Den avbildade konstnären är Pelle Åberg)

19. Prins Eugen på Waldemarsudde. Skulpturerna skyddade mot bombanfall. Foto 1944 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

20. Tysk bokutställning på Nationalmuseum. Tv utrikesminister Christian Günther. Foto 1941 Dagens Nyheter.

21. Tysk bokutställning i Nationalmuseum. Riksbibliotekarie Oscar Wieselgren och överintendent Axel Gauffin. Foto 1941 Stockholms-Tidningen.

22. Sven Erixson i sin ateljé i Tattby, Saltsjöbaden, tillsammans med dottern Irma. Foto 1941 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

23. Sven Erixson: "Engelbrekts död", oljemålning 1941. Örebro läns museum. Foto Nationalmuseum.

24. Försvarslånets första affisch 1940 med motiv från Carl Eldhs Engelbrektsstaty i Arboga. Foto Kungl bibl.

25. Ossian Elgström: "Brage siar om Ragnarök", oljemålning 1939, ur Ragnaröksserien. Foto Nationalmuseum.

26. Ossian Elgström: "Torkan dödar allt levande". Oljemålning 1941 ur Ragnaröksserien, Nationalmuseum. Foto Nationalmuseum.

27. Utställningen "Fem gustavianer". Vaktmästare Lundgren visar. Foto 1943 Nationalmuseum.

28. Ur propagandaskriften *Uppbåd 1940:2*. Illustration av Bertil Bull Hedlund. Foto Kungl bibl.

29. "Finlands sak är din". Affisch 1940 för Frivilligkåren. Tecknare W Bergström. Foto Kungl bibl.

30. Olli Miettinen: "Männen från Hatjalahti", oljemålning 1943. Helsingfors stads konstsamlingar, samling Bäcksbacka. Foto Nationalmuseum (Glasnegtivet skadat).

31. Lennart Segerstråhle: "Finland vaknar",akvarell 1940. Utkast till fresk i Finlands bank, Helsingfors. Foto Nationalmuseum.

32. Wäinö Aaltonen-utställningen 1941. Drottning Louise, prins Eugen, kung Gustav VI Adolf och Wäinö Aaltonen. Foto i Nationalmuseum.

33. Wäinö Aaltonen-utställningen 1941. Professor Emil Zilliacus och Wäinö Aaltonen. Foto i Nationalmuseum.

34. Norgeutställning i Thulehuset. Foto 1943 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

35. Albin Amelin: Illustration i *En broder i nöd...* 1942. Foto Kungl bibl.

36. Stellan Mörner: Illustration i *En broder i nöd...* 1942. Foto Kungl bibl.

37. Otte Sköld: Affisch till utställning för danska flyktingar i Nationalmuseum 1943. Foto Nationalmuseum.

38. Isaac Grünewald i sin ateljé hösten 1944. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

39. Carl Kylberg: "Och människornas väg blev arbete trots att den eviga sådden fanns". En av de fem målningar, som ingår i bildsviten "Frid på jorden" 1939-1940. Foto i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

40. Åsa Wallert: "Åter och åter korsfäst", oljemålning 1941. Foto Nationalmuseum.

41. Åsa Wallert: "Människosådden", oljemålning 1941. Foto Nationalmuseum.

42. Einar Palme: Finsk soldat, teckning 1940. Foto i Göteborgsposten 26/4 1975.

43. Einar Palme: "Harry Martinson". teckning 1940. Martinson var en av de frivilliga som gick med i Frivilligkåren. Foto i Göteborgsposten 26/4 1975.

44. Greta Falk-Simon: U-båtar, oljemålning 1941. Foto Nationalmuseum.

45. Affisch för Frivilliga Försvarets Dag 1943. Tecknare Anders Beckman. Foto Kungl. bibl.

46. Albin Amelin: "Stilleben med mausergevär", oljemålning 1942. Privat ägo. Foto Nationalmuseum.

47. Albin Amelin: "Stalingrad" ("Partisankvinna"), oljemålning 1942. Folkets Hus, Lidköping. Foto Nationalmuseum.

48. Albin Amelin: "Sommaren 1943", oljemålning 1943, Göteborgs Konstmuseum. Foto Nationalmuseum.

49. Konstnären Karsten Kaiseraas skär till en list inför utställningen i Nybrobaracken januari 1944. Dottern Eldrun tittar på. Foto 1944 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

50. Ragnar Sandberg: "El Alamein". Kvitto utställt av Svensk-Franska Konstgalleriet till Ragnar Sandberg, 1942. Privat ägo. Foto förf.

51. Esaias Thorén: "Spelet har börjat", oljemålning 1938. Nanneska samlingen. Foto Museet i Halmstad.

52. Bror Hjorth: "I Getsemane", relief 1941. Foto Nationalmuseum.

53. Erik Olson: "En värld i brand", oljemålning 1943. Visad på utställningen "Fem år svensk konst" i Liljevalchs konsthall februari 1945. Foto Nationalmuseum.

54. Stig Åsberg: "Törnskatans offer", etsning och torrnål 1941. Visad på utställningen "Fem år svensk konst" i Liljevalchs konsthall februari 1945. Foto Nationalmuseum.

55. Nationalmuseums 150-årsjubileum 29 juni 1942. I bildens mitt professor Ragnar Josephson, längst till höger Elsa Gullberg och Gotthard Johansson. Foto i Nationalmuseum.

56. Prins Eugen på Waldemarsudde. Segergudinnnan Nike avtäckes på V-dagen. Foto 1945 i Åhlén & Åkerlunds arkiv.

57. Tor Hörlin: Affisch till utställningen "Frankrikes barn" på Konstakademien 1944. Foto Kungl. bibl.

58. Isaac Grünewald: Illustration i *En broder i nöd...* 1942. Foto Kungl bibl.

PERSONREGISTER

Aaltonen, Wäinö, 65, 132, 140, 143, 210, 213
Aas, Alf Jörgen, 179
Adlercreutz, Maud, 38
Aguéli, Ivan, 122, 212
Aischylos, 213
Ahlberg, Alf, 26
Ahlgren, Stig, 43, 208
Ahrenberg, Sixten, 38
Alexanderson, Carl, 88, 110, 200, 212
Alexanderson, Gustaf, 211
Alexanderson, Märtha, 211
Alfons, Sven, 18, 70
Almqvist, Bertil (sign Bertila), 78
Alsmark, Eric, 209
Amelin, Albin, 12, 16, 19, 23, 43, 51, 61, 94, 95, 96, 119, 140, 151, 173, 175, 176, 178, 212, 216, 219
Amelin, Karin, 176
Andersen, H C, 19
Anderson Caleb J, 44
Andersson, Dan, 19
Anderson, Ivar, 30, 32
Anderson, Karl-Göte, 182, 209
Andréen, Per, 138, 212
Aperia-Meurling, Hélène, 207
Arnér, Gustaf, 211
Arvidsson, Karl Axel, 201
Asplund, Gunnar, 192
Asplund, Karl, 30, 54, 131, 213
Attorps, Gösta, 30
Aulie, Reidar, 61, 204, 214
Axelson, Victor, 61, 113
Baertling, Olle, 70
Bagge, Eva, 65, 73, 210
Bellman, Carl Michael, 114
Bengtsson, Magnus, 119
Berg, Curt, 210
Berg, Yngve, 11, 13, 15, 26, 27, 28, 33, 65, 67, 75, 82, 83, 88, 90, 100, 106, 120, 125, 152, 153, 158, 159, 160, 166, 167, 168, 169, 174, 175, 178, 180, 181, 186, 189, 194, 199, 210, 215, 216, 218
Berggren, Helena, 209
Bergman, Bo, 26
Bergman, Hjalmar, 30
Bergman, Oscar, 67
Bergson, Henri, 200
Bergström, Sigge, 93
Bertila, se Almqvist, Bertil
Beskow, Bo, 152
Bille, Ejler, 205
Billman, Torsten, 45, 207
Birger Ericson, Birger, 62
Bjerke-Pedersen, Wilhelm, 158, 206, 214
Bjurström, Per, 213
Bjurström, Tor, 87, 207
Björklund, Nils, 62, 209
Björkman, Andreas, 193
Blix (se Höök, Stig)
Blomberg, Erik, 33, 45, 84, 208, 210, 212
Blomberg, Stig, 66
Blomqvist, Ruben, 23
Bonnard, Pierre, 33, 45, 61, 161, 181, 215

Bonniér, Gösta, 137
von Bonsdorff, Bengt, 13
Borglind, Stig, 213
Bosin, Ture, 35, 66
Braque, Georges, 70, 214
Brazda, Oki, 108
Brilioth, Börje, 38, 199
Brun, Hans,Jakob, 205
Brunius, August, 32
Brunius, Göran, 12, 114, 116, 188, 189
Brunius, Teddy, 208
Bull Hedlund, Bertil, 88, 137
Bäck, Yngve, 203, 217
Bäcksbacka, Irina, 53, 213
Börje, Gideon, 53, 60, 61, 87, 113
Böök, Fredrik, 30, 31, 200
Carendi, Kurt, 209
Carlsson, Stig, 44
Carlsson-Percy, Arthur, 52, 53
Carlstedt, Birger, 203, 204
Carlsund, Otto G, 33, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 56, 57, 93, 96, 106, 134, 195, 196, 207, 208, 211, 212
Chagall, Marc, 28, 57
Clemens, Curt, 20, 51, 60, 207, 209, 216
Creutz, Magnus, 62
Cullhed, Anders, 22, 79, 137, 140,
Curman, Sigurd, 137
Dagerman, Stig, 44
Dahlqvist, Karl Reinhold, 88
Dahlö, Ture, 53, 61
Damm, Bertil, 87
von Dardel, Nils, 60, 70, 113, 212
Dehlgren, Sten, 27, 210
Delacroix, Eugène, 33
Derkert, Siri, 23, 151, 207, 209
Dessanti, Alfredo, 178
Drangel, Louise, 108, 111, 150, 155, 208, 211, 214
Drougge, Per, 21, 187
Dürer, Albrecht, 105
von Döbeln, Georg, Carl, 88
Eckersberg, Johan Fredrik, 153
Edelfelt, Albert, 133
Edelstam, Axel, 116
Edfelt, Johannes, 19, 185
Ekeland, Arne, 61, 204
Ekelöf, Gunnar, 45, 46 84, 96, 200
Eklund, Sverre, 179
Eldh, Carl, 51, 118
Elgström, Ossian, 53, 91, 109, 112, 116, 119, 120, 122, 123, 125, 186, 200, 212
Elfvén, Eric, 19
Elvin, Axel, 61
Emond, Martin, 61, 113, 211
Engberg, Arthur, 24, 118
Engelbrekt, 110, 116, 117, 118, 119, 209, 212
Engström, Albert, 49
Engström, Leander, 60, 65, 66
Engwall, Gustaf, 12, 70
Erichsen, Thorvald, 153
Eriksson, Fritz H, 61
Erixson, Sven, 23, 35, 51, 61, 87, 88, 102, 110, 116, 119, 126, 152, 172, 184, 207, 209, 211, 214, 219
Eskola, Uno, 213
Esmund, Anna-Lisa, 23
Esmund, Ulla, 23
prins Eugen, 51, 60, 61, 102, 108, 114, 162
Fagerkvist, Thor, 53, 87, 186, 207, 216

Falk-Simon, Greta, 216
Faustman, Mollie, 207, 216
Favén, Antti, 141, 213
Fearnley, Thomas, 153
Fenyö, Endre A, 179
Feuerabend, Erich, 103
Finn, se Haglund, Sven
Fischer, Adam, 61
Florén, Lars, 61, 83, 113
Florén, Uno, 34, 35
Flyckt, Manfred, 39
Fogelqvist, Torsten, 26, 108, 210, 216
Folcker, Göran, 70
Forseth, Einar, 12
general Franco, 24
Franzén, Helge, 209
Freddie, Wilhelm, 67, 158, 206
Freud, Sigmund, 182
Frieberg, Ryno, 19
Friis, Erling, 210
Frisén, Vera, 193
Gauffin, Axel, 86, 210
Gauguin, Paul, 44
Gehlin, Hugo, 158
Geijer, Gustaf, 114
Gerhard, Karl, 102
Gide, André, 19
Gierow, Karl Ragnar, 30
Gnista, Eric, 23
Goethe, Johan Friedrich, 106
van Gogh, Vincent, 28, 39
Grahn, Hjalmar, 61
Gram, Lennart, 12, 20, 60, 194
Granström, Gösta, 62, 209
Grate, Eric, 12, 33, 45, 66
Grevenius, Herbert, 34
Grosz, George, 28
Grünewald, Isaac, 51, 60, 65, 71, 97, 100, 108, 114, 116, 160, 209, 212, 213, 214, 215
Gullberg, Hjalmar, 22, 79, 101, 131, 172, 186, 195, 217
Gummeson, Carl, 66
Gunnarson, Gunnar, 97
Gunne, Carl, 209
Gustaf III, 112, 128, 130
Günther, Christian, 100
Güntzel, Bodil, 212
Gutenberg, Johann, 106
Gyllenswärd, Georg, 193
Gårdlund, Torsten, 213
Göransson Åke, 66
Haakon VII, 193
Hadenius, Stig, 22, 78, 193, 207
Hagman, Rune, 60
Haglund, Sven, sign Finn, 38
Hall, Peter Adolf, 128
Hallind, Kristina, 216
Hallström, Eric, 51, 61, 110, 113, 211
Hanqvist, Knut, 90
Hansson, Per Albin, 77, 102, 117, 131, 209, 210
Harrie, Ivar, 26
Hatz, Felix, 18, 207
Hedberg, Kalle, 65, 154, 186
Hedberg, Tor, 26, 32
Hedman, Sten, 32
Hedqvist, Tage, 37, 60, 88

von Heidenstam, Verner, 110
Heine, Thomas Theodor, 61
Helbig, Karl, 179
Hellström, Gustaf, 26, 84
Hellström-Lind, Folke, 19, 90
Hemberg, Elly, 19, 90
Hempel, Sven, 211
Henneman, Karl, 103
Henningsen, Poul, 97, 205, 210
Heurlin, Johan, 27
Hill, Carl Fredrik, 45
Hilt, Odd, 178
Hinz, Berthold, 28
Hitler, Adolf, 22, 24, 28, 56, 101, 119, 178, 182, 205, 211, 212
Hjertén, Sigrid, 60,66
Hjorth, Bror, 46, 61, 118, 119, 185, 209
Hjortzberg, Olle, 215
Hofer, Karl, 105
Holbø, Kristen, 152, 153
Holmberg, Olle, 26
Holmqvist, C M, 67
Holmström,Tora Vega, 19
von Holten, Ragnar, 216
Hoppe, Ragnar, 11, 13, 15, 19, 25, 32, 34, 67, 75, 79, 80, 81, 87, 88, 89, 90, 94, 103, 105, 107,114, 119, 128, 133, 139, 142, 145, 153, 162, 167, 175, 185, 191, 197, 198, 199, 210, 211, 214, 218
Horney, Nils, 37
Hullgren, Oscar, 51
Hård af Segerstad, Ulf, 13, 21, 30, 42, 63, 100
Höglund, Zeth, 33
Hörlin, Tor, 216
Höök,Stig, sign Blix, 214
Ivarson, Ivan, 30, 51, 61
Irwe, Knut, 209
Jacobsen, Egill, 205, 210
Jansson, Eugène, 110
Jansson, Sven, 26
Jansson, Tove, 141
Jensen, Albert, 44
Jerndal, Maj, 83
Jespersen, Gunnar, 205
Joann, Sven, 88
Johansson, Alf, 21, 42, 137, 138, 140, 211, 213
Johansson, Gotthard, 11, 13, 15, 16, 25, 26, 30, 31, 32, 34, 43, 53, 57, 70, 72, 73, 75, 80, 81, 87, 90, 91, 93, 94, 109, 110, 110, 113, 116, 120, 122, 126, 133, 134, 141, 142, 156, 162, 166, 167, 168, 169, 172, 175, 176, 191, 192, 193, 197, 199, 200, 201, 207, 208, 209, 211, 216, 218
Johansson, Johan, 19, 61
Johnson, Eyvind, 23, 31, 101, 137, 152, 208, 213, 214
Jolin, Einar, 51, 60
Jon-And, John, 215
Jonsson, Björn, 88
Jorn, Asger, 205
Josephson, Ernst, 114
Josephson, Ragnar, 11, 18, 19, 134, 194, 213, 214, 217
Juel, Erik, 63
Järte, Otto, 32
Jørgensen, Asger, 210
Kahnweiler, Daniel-Henri, 60
Kandinsky, Wasily, 28, 65
Karl XV, 109
Karlsson, Harald, 137
Karsten, Ludvig, 153
Keiseraas, Karsten, 179
Kempe, Roland, 65
Key, Ellen, 110

Kihlberg, Leif, 27
Kinell, Erik, 212
Kirchner, Ernst Ludwig, 28
Kjerner, Esther, 65, 73
Klee, Paul, 28, 57, 91
Knyphausen, Brita, 12, 24, 166, 167, 211, 215
Knöppel, Arwid, 209
Kokoschka, Oscar, 28, 105
Kollwitz, Käthe, 28, 105
von Konow, Jurgen, 215
Koponen, Erkki, 203
Koppel, Henning, 179
Krafft, Per, d ä, 128
Kraugerud, Ragnar, 210
Kreuger, Torsten, 38, 212
Krohg, Christian, 97, 153
Krohg, Per, 153, 214
Kruskopf, Erik, 203, 217
Kumlien, Akke, 106, 215
Kusoffsky, Harriet, 38
Kylberg, Carl, 14, 24, 30, 52, 60, 66, 102, 108, 165, 166, 167, 186, 215, 216, 219
Källkvist, Georg, 19
Källström, Paul, 211
Lagerberg, Dagmar, 16
Lagercrantz, Olof, 137
Lagerkvist, Pär, 30, 79, 131, 137, 186
Lagerlöf, Karl Erik, 22, 208
Lagerstedt, Georg, 69, 171, 216
Lagman, Torgny, 110
Laitila, Atte, 141
Landgren, Bengt, 22, 23, 27, 31, 78, 79, 83, 101, 110, 117, 118, 136, 140, 149, 150, 151, 152, 172, 185, 195, 207, 209, 213, 214, 217
Landquist, John, 38, 43, 56, 57
Larsson, Carl, 64
Larsson, Hans, 19
Larsson, Osvald, 19
Laurens, Henri, 17
Laurin, Carl G, 116, 156, 207
Laurin, Thorsten, 61, 207
Leander-Engström, Kjell, 91
Léger, Fernand, 28, 70
Lennartsson, Eva-Lisa, 13, 215
Levertin, Oscar,25, 30
Leonidas, 213
Lhote, André, 60
Lidén, Elisabeth, 12, 20, 21, 23, 140, 176, 178
Lidman, Sven, 125, 186
Liefwendahl, Maj, 193
Liffner, Axel, 44
Lilja, Gösta, 20
Liljefors, Bruno, 132
Lindberg, Birger, 31
Lindberg, Hans, 163
Lindberg, Harald, 53, 88, 169, 216
Lindberg, Stig, 9, 21
Linde, Ulf, 12, 181, 216
Lindegren, Erik, 22, 216
Lindholm, Berndt, 213
Lindström, Elsa, 66
Lindström, Richard, 33, 34, 208
Lindström, Rikard, 52, 170
Lindwall, Bo, 18, 20, 21, 54, 56, 208
Linnqvist, Hilding, 45, 52, 60, 61, 113
Ljungberg, Sven, 212

Ljungdahl, Arnold, 23
Ljungquist, Birger, 62, 66
Lorentzen, Waldemar, 182
Lund, Harry, 66
Lundkvist, Artur, 44, 45, 46, 178, 182, 200, 207, 208, 210, 214, 216
Lundstedt, Kristian, 207
Lyttkens, Alice, 211
Lärkner, Bengt, 201
Löberg, Gunnar, 19
Lönnberg,Ivan, 213
Malmberg, Bertil, 200
Marc, Franz, 28
Marx, Karl, 173, 174
Martinson, Harry, 79, 92, 131, 137, 213
Matthis, Henry Peter, 23
Matisse, Henri, 33, 57, 60, 61, 110, 161, 215
Melin, Emmy, 44, 208
Meurling, Per, 210
Middelfart, Willi, 214
Miettinen, Olli, 146, 203
Milles, Carl, 52, 212
Mjöberg, Jöran, 22, 101, 102, 110, 125, 131, 137, 214
Moberg, Vilhelm, 79, 101, 102, 137, 213
Molin, Verner, 20
Mortensen, Richard, 205
Mowrer, Edgar, 23
Munch, Edvard, 37, 153, 214
Munthe, Alf, 61
Munthe, Gerhard, 120, 153
Munthe, Gustaf, 194
Munthe, Torun, 83
Mäkälä, Juho, 213
Mäntynen, Jussi, 142, 145, 213
Möller, Sigurd, 171, 216
Möller-Nielsen, Egon, 158, 162, 179, 202, 206, 213
Möllerberg, Nils, 61
Mörner, Stellan, 18, 92, 93, 152, 201, 202
Nemes, Endre, 12, 159, 161, 162, 179, 202, 215
Nerman, Ture, 33, 44, 150, 151, 208, 209, 214
Nietzsche, Friedrich, 200
Nilsson, Axel, 52, 61, 88
Nilsson, Nils, 23, 52, 60, 87
Nilsson, Sven, 26, 34, 207
Nilsson, Vera, 60, 61, 113, 200, 207, 216
Nordberg, Olle, 62, 209
Nording, William, 61
Nordström, Karl, 45, 110
Nordström, Ludvig, 137, 151
Nybom, Thorsten, 21, 27, 31, 32, 33, 34, 38, 42, 78, 135, 146, 160, 194
Nyblom, Teddy, 38, 208
Näsström, Gustaf, 11, 13, 15, 24, 26, 31, 34, 35, 37, 38, 43, 44, 53, 71, 75, 81, 83, 87, 90, 91, 94, 96, 98, 100, 105, 106, 113, 116, 118, 119, 120, 128, 132, 140, 145, 146, 152, 153, 154, 159, 160, 161, 162, 166, 167, 170, 172, 176, 182, 185, 186, 191, 192, 193, 194, 198, 199, 201, 203, 208, 210, 212, 213, 214, 215, 218
Ohlsson, Martin, 65
Okkonen, Onni, 203
Oljelund, Ivan, 44
Olofsson, Lennart, 215
Olson, Anna-Lisa, 13
Olson, Axel, 172
Olson, Erik, 20, 102, 186, 201, 216
Olson, Gösta, 52,60, 61, 70, 212
Onsager, Søren, 152, 153, 204
Oscarsson,Ingemar, 207

Osslund, Helmer, 24, 52, 66, 92, 110, 122, 207, 212
Paeschke, Paul, 103
Palm, Torsten, 61
Palme, Einar, 12, 169, 170
Palmgren, Nils, 11, 13, 15, 19, 38, 42, 43, 44, 47, 52, 53, 54, 56, 57, 63, 75, 81, 82, 83, 87, 90, 91, 93, 105, 107, 113, 114, 122, 123, 125, 128, 133, 135, 141, 143, 145, 147, 161, 180, 181, 182, 191, 193, 194, 198, 200, 207, 208, 210, 212, 215, 216, 218
Pauli, Hanna, 116
Pechstein, Max, 105
Pedersen, C H, 205
Pehrsson, Karl Axel, 70
Pehrsson, Rudolf, 211
Percy, Arthur, se Carlsson
Petersson, P G, 38
Pettersson, Knut W, 209
Picasso, Pablo, 24, 46, 57, 70, 91, 110, 212, 214, 216
Pilo, Carl Gustaf, 128
von Platen, Gustaf, 158
Posse, Amelie, 108
Quisling, Vidkun, 185
Rapp, Birgitta, 110
Rathsman, Siri, 19, 168, 209
Read, Herbert, 97
Rehn, Jean Eric, 128
Rembrandt, 19, 194, 195
Renoir, Auguste, 27, 153
Reuterskiöld, Louise, 133
Reutersvärd, Fritz H, 61
Reutersvärd, Patrik, 52, 61, 113
von Reybekiel, W, 179
Ricklund, Folke, 88
Ringdahl, J, 209
Ringkvist, Bernt, 19
Risberg, Harald, 179
Rodhe, Lennart, 215
Rolfsen, Alf, 153
Romdahl, Axel, 194
Roos af Hjelmsäter, Sigrid, 215
Rosén, Georg, se Zennström, Per-Olov
von Rosen, Reinhold, 65, 145
von Rosen, Eric, 125
Rosenborg, Einar, 32
Roslin, Alexander, 128
Rossholm, Margaretha, 109
Rousseau, Henri, 110
Rude, Olaf, 61
Runeberg, Johan Ludwig, 114, 136, 146
Rydén, Per, 25, 207
Rydman, Maja, 209
Sager-Nelson, Olof, 45
Sahlberg, Sven, 193
Sallinen, Tyko, 65, 133, 140, 142, 213
Sandberg, Ragnar, 12, 18, 45, 52, 60, 180, 181, 207
Sandels, Gösta, 212
Sandler, Richard, 211
Sandström, Sven, 20, 21, 25, 30, 33, 34, 208
Schaffer, Barbro, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 40, 43, 208, 209, 212
Schauman, Sigrid, 204, 217
Scheurich, Paul, 103
Schjerfbeck, Helene, 30, 32, 65, 133, 140, 141, 213
Schiöler, Inge, 60
Schüldt, Frithiof, 61
Seger, Gerhard, 23
Segerstedt, Torgny, 44, 150, 214

Segerstråhle, Lennart, 141, 213, 214
Selander, Sten, 30, 137
Seth, Lennart, 110, 211
Seveborg, J O, 207
Shakespeare, 119
Siegård, Pär, 19
Siwertz, Sigfrid, 137
Silfverstolpe, Gunnar Mascolm, 34
Simonsson, Birger, 60, 212
Sjöberg, Axel, 100
Sköld, Otte, 52, 65, 100, 168
Smedberg, Fritz, 91
Sturlasson, Snorre, 120, 122, 125
Sorel, Georges, 200
Spengler, Oswald, 200
Staff, Pehr, 207
Stalin, 178
Starkenberg, Ivar, 69, 137
Stenman, Gösta, 65, 141, 209
Stenström, Thure, 208
Stjernstedt, Marika, 152
von Stockenström, Albert, 212
Stolpe, Sven, 212
Stomberg, Ewald, 38
Storm, Sven, 23
Stridsberg, Gustaf, 108
Strindberg, August, 30
Strindberg, Sven, 71
Strömberg, Martin, 13, 37, 208
Strömbäck, K A, 207
Strømme, Olav, 210
Sundell, Gunnar, 38
Sundvall, Gösta, 62, 209
Svahn, Birger, 44
Swane, Leo, 82, 83, 205, 210
Svarstad, Anders (A C), 152
Swedner, Harald, 18
Svenson, Gunnar, 61
Sylwan, Mark, 65, 214
Söderberg, Hjalmar, 30
Söderberg, Nils, 215
Söderberg, Rolf, 20, 209
Sörensen, Henrik, 153, 212
Sörmark, Sven, 38, 114
Tacitus, 216
Tandefelt, Heikki, 217
Tandefelt, Signe, 217
Tegnér, Esaias, 114, 128
Teje, Tora, 24
Theorell, Anita, 110, 118, 212
Thorén, Esaias
Thorsen, Jens, Jørgen, 205
Thulstrup, Åke, 101, 102
Thygesen, Rudolph, 214
Tidemand, Adolph, 153
Tingsten, Herbert, 125
Tollin, Sven, 207
Tombrock, Hans, 67
Torbacke, Jarl, 26, 139, 210
Torell, Ulf, 155
Tristan, Flora, 44
Tuveson, Svante, 19
Törnqvist, Wilhelm, 207
Utrillo, Maurice, 44

Wainio, Urpu, 217
Valadon, Suzanne, 44
kung Valdemar, 119
Wallert, Axel, 35, 215
Wallert, Åsa, 66, 165, 167, 215
Vanni, Sam, 203
Wargh,Carl, 61
Wedel, Nils, 19, 20, 214
Weiss, Peter, 161, 162, 179, 202
Vennberg, Karl, 22, 44, 208
Wennerholm, Erik, 102, 108, 211
Werenskiold, Erik, 153
Westerståhl, Jörgen,207
Wettergren, Erik, 71
Wickman, Johannes, 27
Widing, Harald, 209
Widlund, Agnes, 70
zu Wied, Victor, 210
Wieselgren, Oscar, 210
Wilde, Oscar, 186
prins Wilhelm, 30, 117, 211
William-Olsson, Donald, 216
Willmann, Preben, 205
Vinde, Victor, 37
Winge, Sigurd, 210
Vougt, Allan,34, 208
von Wrangel, Jurgen, 31
Wåhlin, Hans, 38
Wästberg, Per, 37
Zeeh, Beth, 19
Zennström, Per-Olov, 43, 96, 140, 174, 176, 178, 208, 213
Zetterberg, Nils, 12, 209
Zetterström, Margareta, 45
Zuur, Hugo, 53, 61, 88, 159, 160
Zwillinger, Kurt, 179
Åberg, Martin, 39, 52, 53, 186
Åberg, Pelle, 62, 209
Åhlberg, Marianne, 60
Åkerberg, Harald, 34
Åmark, Klas, 13, 22, 31, 32, 33, 44, 207, 208
Åsberg, Stig, 216
Åström, Sven, 20, 21
Øllgaard, Hans, 210
Öhrström, Edvin, 209
Örne, Anders, 108
Öste, Alfred, 37
Österling, Anders, 34, 80, 83
Österström, Ivar, 208
Östlund, Hilding, 54, 56

ISBN 91 7146 339 9